

# الحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ

غصن حور

عقد قلبي ، فلا أعرف من أين أبدأ ، وإذا  
بفرع شجرة حور تطل ساقه من أحد المجلدات ،  
الكبيرة وعنوان هذا المجلد هو :

« يسنايا بوليانا »

أخرجت غصن الحور ، ووضعتة أمامي أنامل  
خضرتها النادرة في شتاء روسيا ، وجليدها الناصع البياض ،  
ثم قلت : أبدأ من هنا ، من عزبة « يسنايا بوليانا » كما  
سمعت الروس ينطقونها ، وهي على قيد عشرين كيلومتراً من  
مدينة توليا التي تبعد عن موسكو إلى الجنوب مائتي

كيلومتر .

أبدأ من غصن الحور عندما كان واحداً ضمن  
عشرات النباتات التي تغطي بقعة من الأرض بين أشجار  
عارية من أوراقها ، يغطيها جليد هذا الشتاء المتأخر ،  
والظفر يتساقط رذاذاً ، وأمين متحف ليون تولستوي  
ينحني بغشوع ليلتقط لى هذا الغصن ، من فوق قبر  
الكاتب العظيم ، ليقدمه إلينا جزءاً وفاقاً على حجيتنا  
الطويل إلى البيت الذي عاش فيه تولستوي أغلب حياته ،  
ويخرج منه ذات يوم من أيام سنة ١٩١٠ ، مجتوياً  
الأسرة والعيال والبيت ، ضارباً في وجه الأرض ،  
لا يلوى على شيء ، ولا يعرف خبراء حياته ماذا كان  
ينوي . . . ومات تولستوي في بيت لناظر محطة سكة  
حديدية ، بالتهاب رئوي . وعاد جثمانه إلى « يسنايا  
بوليانا » ليوارى بالتراب بين أشجار عزبته خارج الكنيسة ،  
وكانت قد ألقت عليه الحرم ، نصب قبرة أغصان  
في الشتاء ، وأزهار الأصدقاء والمريدين والحجاج في الربيع .  
احتفظت أسرة تولستوي بالمنزل كما تركه الكاتب

أنا عائد من موسكو ، أكتب هذه الصفحات  
وحول مجلدات تحتوي على صور متحف « الإرميتاج »  
ومتحف پوشكين ، وصور ليننجراد وموسكو ، وأوراق  
متناثرة وكراسات ، هي برامج حفلات مسارح  
« البولشوي » ، و « المالى » ، ومسرح الفن ، ومسرح  
جوركى ، وأوبرا ليننجراد ومسرح الأطفال ومسرح  
پوشكين ، ومسرح ستانسلافسكى - غيروف داتشكو .  
وأمامي مجموعات من الأسطوانات : أوبرات  
مسورجسكى ويورودين ، وصحفنيات تشايكوفسكى  
وشوستا كوفتش وبروكوفيف ، وكونشرتوات ريمانيوف  
وجلازونوف وشوستا كوفتش ، وملونات الموسي الروسية  
المعاصرة .

وأزدهم المكتب بمؤلفسات ألكسى تولستوى ،  
والعدد الأخير من مجلة الآداب السوفيتية ، ومجلة  
« الثقافة والحياة » ، وكتاب عن ثورة أكتوبر سنة  
١٩١٧ ، وكتب أخرى عما حققه الاتحاد السوفيتي في  
أربعين عاماً من تقدم في شئون الإنتاج الفكري والفني ،  
إلى جانب تقدم العلوم والصناعات ، وتطور الزراعة ،  
والاقتصاديات عموماً .

أكتب هذه الصفحات وسط هذا الزحام الثقافي ،  
وأطلع إلى بقية أزهار جثت بها من موسكو ، ربيبة  
الصوب عاشت في دفة البيوت الزجاجية ، وقاومت  
الجو البارد في مطار « فنوكوفو » ، والجو المعتدل في  
الطيارة النفاثة « توبولوف ١٠٤ » وفي برج ، وما زالت  
تقاوم حتى غلبها الربيع المصرى ، فهي تودع الحياة  
أمام عيني .

المدفعية . وفتح الأمين كتب الجنود المقدسة ،  
« الرعيغيدا » ، و « الأوبانيشاد » ، مترجمة ، وكتباً  
باللغة العبرانية ، وكان تولستوى قد درس في شبابه  
اللغات الشرقية ، وحقق الفرنسية والإنجليزية والألمانية .  
وأضع يدي على ترجمة فرنسية للقرآن ، فأفتحها عند  
علامة فيها ، وإذا تعليقات بقلم الرصاص الخفيف ،  
عرف الأمين أنها خط تولستوى .

وهنا في الدور الأرضي أسجى جنباته ، قبل أن  
يحمل إلى مقرة الأخير بين أشجار غابة « يسناياكلينا »  
السامة .

وأسأل الأمين الذي كان يحدثنا عن الكونتات  
والأمراء من أسرة تولستوى ، فأقول له : ولكن خبرني :  
ماذا فعلت الثورة بهذه الأسرة الأرستقراطية من أبناء  
تولستوى وبناته ؟ فأجأني : احتفظت لكونتس تولستوى  
نمطاً الذي كانت تنقاضه من الحكومة القيصرية  
وحرس ليمان على إمداد العزبة بالقوت إبان جماعة سنة  
١٩١٩ . وجاء الرئيس كاليين نفسه يزور العزبة .  
ثم سرنا بخطوات وثيدة في معارج الغابة ، تحت  
رذاذ المطر ، لرى الركن الذي كان يجلس فيه تحت  
شجرة إلى فلاحيه ، واتجهنا إلى منواه الأخير .

من بين كل هذه الكتب والمجلدات والأوراق  
والمذونات الموسيقية والأسطوانات ، اعتبر غصن الحور  
الذي حملته من قبر تولستوى في « يسناياكلينا » أجز  
هدية عدت بها من رحلتي الروسية .

\*\*\*

## الرواد

والذكرى الثانية التي أعود بها من الاتحاد السوفيتي  
هي شارة « الرواد » ، وهم غلمان المدارس وبناتها ،  
يقضون أوقات فراغهم في قصور أعدت ، ومنازل  
جهزت ، ليتابعوا فيها هواياتهم . ولك أن تتصور أي  
نوع من هواية التلاميذ ، فإنك واجد لها في قصور

والفيلسوف الروسي ، وحولت الحكومة السوفيتية المنزل  
والعزبة ، وما بها من منازل ، إلى متحف قوي ، وأقامت  
على حراسته أمناء على ذكراه .

تبدأ الزيارة بجملة مع مدير المتحف ، نناقش  
مؤلفات تولستوى ، وآراءه في المجتمع والفس ، ثم يقودنا  
الأمين إلى المنزل العتيق يستحضر ذكريات صاحب  
المنزل ، ونمر بحجرات البيت خطوة خطوة : هنا كتب  
« الحرب والسلام » ، وهنا ألف « أنا كاريين » ، وهنا  
كانت الأسرة تقضى أمسياتها . وهذه صور جده لأمه ،  
وصاحب هذا البيت أصلاً الأمير فولكونسكي . وهذه  
صورة جده لأبيه ، وإذا الأمين يتلو عليك فقرات من  
« الحرب والسلام » يرسم فيها تولستوى صورة الأمير  
فولكونسكي والد أندريه ، وقد اتخذ جده لأمه نموذجاً  
لهذه الشخصية النبيلة الشاعرة ، الفيلسوفة .

وننتقل في حجرات المنزل بين صور الأسرة  
وأصدقائها . ونقف بمكتب تولستوى وعلية الكتب التي  
كان يطالعها ، والكتاب الذي تركه مفتوحاً ليطالع  
من عقاب حياته البورجوازية إلى غير رجعة .

والكتب تملأ الدار ، كل غرفة فيها ، نلقى نظرة  
على بعضها فإذا تولستوى يطالع كل شيء : كتب  
العالم القديم ، آسية وأوروبا ، وكتب العالم الجديد ،  
بلغتها الأصلية ، وفي ترجماتها ، فلم يكن تولستوى  
مجرد عبقرية تخلق الأدب من صميم نفسها خلقاً ،  
كما يظنه الناس شأن العباقرة — ومصيبة هذه الكلمة في  
لغتنا أنها نسبة إلى وادي عبقر ، يعادها في لغتنا العامية  
كلمة « مغاوي الجن » ، فهي تعني أن العبقرى رجل غير  
محتاج إلى ثقافة ولا إلى اطلاع ، ما حاجته إلى كل هذا  
وسكان وادى عبقر يتكفلون له بكل شيء — كان  
تولستوى قراء ، مستقرباً ، باحثاً ، مفكراً ، إلى صفاته  
الأخرى : من قوة المعارضة ، إلى دقة الملاحظة ،  
وإلى تجاربه في حياة بدأها ضابطاً ، في سلاح

الأرستوقراطي الذي زرته في ليننجراد . والرواد نظام عريق في الاتحاد السوفيتي ، بدأ مع الثورة يربى في الشباب ملكاته ، ويخلق منهم الرجل السوفيتي والمرأة السوفيتية Homo soveticus ، وهو يجمع بلاد الاتحاد امتداد « لقاعات الدرس » وتحقيق « لخوايات الشباب .

وعندما سألت مديرة مدرسة « البالية » العليا بموسكو عن طريقة اختيار التلاميذ والتلميذات لمدرستها ، قالت لي : إن نظام الرواد يوجهنا إلى بغيتنا ، ولا يبق علينا إلا أن نجرى الامتحان ونتخير من بين المئات المتقدمين ، الأربعين أو الخمسين تلميذاً وتلميذة الذين نعدمهم لدراسة « البالية » .

وكانت هذه الكلمة من مديرة مدرسة البالية هي التي وجهتني إلى الاستفهام عن نظام الرواد ، وإلى أن أطلب زيارة حلة من محلاتهم ، فاختارت لي وزارة الثقافة أوسع حلة وأكبرها في ليننجراد .

لين في مدينته

و « سمولني » اسم مدرسة لبنات الأرستقراطية القيصرية في طرف من أطراف ليننجراد ، اجتمعت في قاعاتها الكبرى أول حكومة ثورية للعمال والفلاحين ، أي أن أربعين عاماً من حياة الاتحاد السوفيتي ، وجهاده المضني ، ومقاومته للحصار ، ودفاعه عن حومة الوطن ، وإنشائه للخمس عشرة جمهورية التي يتألف منها الاتحاد ، أربعين عاماً هذه بدأت في « سمولني » حيث عاش لينين في الأيام الأولى من الثورة ، ومن هنا وجه حركتها ، إلى أن تقرر نقل دار الحكم من عاصمة بطرس الأكبر إلى موسكو ، العاصمة القديمة .

ذهبت لزيارة « سمولني » ، مهد الثورة البلشفية ، وجلسنا في قاعة السوفيت الأولى نستمتع لشرح أمين المتحف ، وقد احتفظوا للقاعة بمعالمها كما كانت في أكتوبر سنة ١٩١٧ ، ما عدا صورة كبيرة للتين معطفه

الرواد حجرات وأدوات وأستاذة وأسطوانات : من الموسيقى والفناء الجماعي إلى الألعاب الرياضية ، ومن قاعات لدراسة الفلكلور ، والفلك ، والجيوولوجيا ، والحيوان والنبات ، إلى الورش أعدت بالمخارط ، ومن الملاعب ، إلى قاعة الاحتفالات .

استقبلنا رواد القصر الكبير في ليننجراد ، صبياناً وبنات ، ورشقت الفتاة شارة الرواد في عروة سترتي ، وسلمتني مجموعة صور للقصر ، ثم مررنا بقاعة التمثيل ، واستمعنا لدرس في الفلك ، جنباً فيه القضاء ، ورحلنا إلى المريخ ، وعدنا منه مازين بالقمر ، وإلى درس في جيولوجيا جمهوريات الاتحاد ، ثم دخلنا الورش ليطلعونا على نماذج سيارات وطائرات وسفن ، وقاطرات ومحارث وجارات وروافع ، كلها تتحرك بالكهرباء ، وبغير الكهرباء ، وكلها من صنع الشباب بإشراف الأسطوانات .

وبأخذني الغلمان والفتيات لأرقص معهم . كالقفل بين الغزلان ، رقصه الرواد . فالיום عيد ميلاد لينين الثمانين . وننتقل إلى قاعة الاحتفالات ، فأجلس بين أصدقائي الصغار نستمع إلى غنائهم الجماعي في ذكرى فلاديمير إيليتش ، وإلى تمثيليات يقومون بها ، تصور فترات من حياة لينين غلاماً ، وتمثيليات يقوم بها ممثلون كبار ، أحدها منظر مقابلة بين ه . ج . ويلز وفلاديمير أوليانوف ، وهي مقابلة تاريخية معروفة .

وكانت تتخلل الأغاني والتمثيليات أشعار لمايا كوفسكي شاعر الثورة ، بلقيها مثل كبير ، بصوت أجش ، ولا أفهم مما يقول ، إلا ما يحس به قلبي . وما علق بداكرتي من أشعار مايا كوفسكي في تصوير ثورة الشعب الروسي على الاستبداد والاستغلال ، إنه شعر له وقع المطارق ، وإيقاع أقدام الثائرين .

سبعة ملايين روبل - قرابة ربع مليون جنيه - تصرف على قصر واحد من قصور الرواد ، وهو القصر

وأحسست به أكثر مما رأيته في جنبانه المخطط داخل قبر من المرمر الأحمر مستند إلى أسوار الكرملين الحمراء . في المدفن المرمري بالميدان الأحمر ، رأيت لنين مسجى في بلدة « البروليتاريا » السوداء ، وإلى جانبه يرقد يوسف ستالين في بزة العسكرية ، يقوم عليها الحراس صامتين ، وندور حول الضريح البلوري مع آلاف الناس التي تحتشد ظهر كل يوم لتحتج إلى قبر « لنين وستالين » .

للمنظر ربهته وجلاله ، ما في هذا من شك : فعلى قيد أشبار منك يرقد جبار من جبابرة الإنسانية ، وصانع من صناعات التاريخ الكبير ، بذاته ، وجهته الواسعة ، ولحيته « السكسوكية » . . .

ولكن في الغرفة البسيطة الأثاث في « سمولني » رأيت بخالي فلاديمير إيليتش حيا ، زعيماً ، وقائداً ، وثائراً .

أما الجنان في الضريح الأحمر ، فقد أكد لي ما كنت أعرف : فالمرت ستر ، وما أحسن ما نعمل إذ نؤاري موتانا بالتراب ، دون توان ، فلا نعمل حتى ما يعمل الآخرون من عرض جثان المتوفى لتكريم الأقرباء والأصدقاء ، قبل الدفن .

نظر إلى رفيق السوفييتي ، وقال في لهجة عتاب رفيق : ولكننا أخذنا هذا عن أسلافك الأجداد .

ولم أؤد مساجلة رفيق ، لأنه لم يزر مصر بعد ، فهو لا ينرك كيف كان أسلاف الأجداد يغيبون موتاهم في قبورهم . . . بعد التحنيط !

### متحف بوشكين ، وقاعات توتياكوف

أظنني بدأت أطلع الأدب الروسي مترجماً ولم أتناول السابعة عشرة ، وعرفت الموسيقى الروسية طريقتها إلى قلبي من أول وهلة ، منذ سمعت أول مقطوعة روسية ، وكانت افتتاحية « رسلان وليودميلا » من موسيقى « جليнка » وكنت في الثامنة عشرة .

وكاسكيته ، وهو واقف إلى جوار نهر يعترضه مسقط مياه منخفض ، وكأنه يعد ببناء الخزانات لإمداد الصناعات بمحاجاتها من الكهرباء . . ويضيف أمين المتحف : « لقد سخروا منه ، وهو يتحدث عن تصنيع روسيا ، وهذه الصورة تتحدث ، وحقاتي اليوم حكم بيننا وبين الساخرين » .

ثم انتقلنا إلى حيث عاش « فلاديمير إيليتش » : غرفة ضيقة بها « كنية » وكرسيان ، ومكتب صغير — على ما ببناء مدرسة سمولني من غرف واسعة كبيرة للفصول — يفصلها قائم خشبي إلى ركن به سريران سفريان : أحدهما للسيدة « كروپسكايا » زوج لنين والآخر لفلاديمير إيليتش .

هنا عاش منشئ الاتحاد السوفييتي !

وفي البهو الموصل لهذه الغرفة ، زينت الحيطان بأصول البلاغات والمنشورات ، وسودات الترارات الأولى للسوفييت .

فليحفظ كل منا برأيه السياسي — وأروس الضيافون من أحرص الناس على احترام آراء ضيوفهم ، فهم لا يحاولون معهم دعاية ، ولا يشيرون إلى السياسة من بعيد أو قريب — ولكن بساطة هذه الغرفة ، وحقارة أثاثها ، جعلتني أقاوم دموماً تكاد تظفر من عيني . وقد عرفت هذا الشعور كل مرة أزور مسقط رأس عظيم ، أو مخدعه ، أو مكان عمله : مسكن بيتوف في « هايلجنشتات » ، والبيت الذي ولد فيه موزار في سالزبورج ، ومسقط رأس نابليون بوناپارت في أجاكسيو . . . وقریباً جداً « يسناپوليانا » حيث عاش وكتب ليون تولستوي !

هنا في الغرفة الضيقة البسيطة عمل رجل من رجال التاريخ ، فغير وجه العالم في مساحات واسعة منه ، وسوى حياة مائتي مليون من البشر ! ولا أكذبك : لقد رأيت لنين في « سمولني » ،

فقد اطلعت على « صور » الحياة الروسية كما تخيلها من مطالعات ليو تشكين ، وجوجل ، وجونشاروف ، ودوستويفسكى ، وتشيفخوف ، وترجيف ، وليون تولستوى ، فزيت صور « الرويكا » و « الدروشكى » ، و « الدانشا » و « الساموفار » ، وقد عرفت هذا الأخير في طفولتى باسم « الصاوور » .

وأخيراً ، كان خاليقاً بى أن أرى في متحف تريتياكوف أصول صور الموسيقيين التى أعرفها جيداً من الكتب ، صور مسورجسكى ، وروسكى - كورساكوف ، وجلنكا ، وسيزاروكى ، وبورودين ، وروبنشتين .

أما متحف پوشكين فهو أعظم متاحف موسكو ، يحتوى على آثار نادرة لكثير من الحضارات التى تداولت تاريخ العالم ، ومنها الحضارة المصرية القديمة . وبه مجموعة من الأقمشة القبطية لم أر لها مثيلاً فى أكتافها ، كما أن مجموعة من صور مقابر القيوم - تلك الروائع الملوثة على الخشب ، التى كانت توضع مع توابيت الموتى فى العهد المسيحى - تعد من أغنى المجموعات المعروفة .

ومدارس التصوير الأوروبى مثلة خير تمثيل .

ولكن ظاهرة هامة فى متحف پوشكين نبهتني إلى إهمالنا المغيب لإعداد وسائل التربية الفنية الصحيحة ، ولا أفهم كيف غاب ذلك عن أعين أساتذة الفن عندنا !

متحف پوشكين حرص على أن يكمل مجموعاته « الأصلية » ، بنماذج ، ونسخ ، ومصبوبات ، من متاحف العالم . وأشهد أن من الصعب أن ننشئ متحفاً للصور على أساس « الصور المنقولة » - ولم يحاولوا هذا الأمر فى متحف پوشكين - ولكن الفن ليس صوراً فحسب . الفن تماثيل ، وحفر بارز ، وحفر عميق وعمارة ، و متاحف العالم كلها يمكن أن تبينك « نماذج مصبوبة » من كل ما تحويه من التماثيل ، والحفر ، وقطع البناء .

ولم أتوقف عند الأدب الروسى السابق على الثورة ، ولا عند موسيقى تشايكوفسكى ، والخمسة الكبار ، بل حاولت ما استطعت إلى ذلك سبيلاً أن أطلع على الأدب السوفيتى والموسيقى السوفيتية ، فعرفت أسماء فاداييف ، وسيمونوف ، وأليكسى تولستوى ، وإيليا إرنبورج من الكتاب ، وكاباليفسكى ، وجليير ، وأسافيف ، وبيروكوف ، وشوستاكوفتش ، وختشانوريان من الموسيقيين .

ولكننى لم أستطع أن أحب المدرسة الروسية فى التصوير ، كما رأيتها فى قاعات « تريتياكوف » ، مع أنها اشتهرت ببعض أسماء كبيرة ، أهمها « ريبين » ولكن « ريبين » ، ومدرسته ، مع حلقهم البالغ ، وسيطرتهم الكاملة على فهم ، يرمزون الواقع ، ويصورون القصص ، أى أن الموضوع يتغلب على فن التصوير فى أعمالهم . وقد لاحظت المدرسات يققين لحظات طويلة أمام اللوحات الكبرى يشرحون لتلاميذهن « قصة الصورة » . وأفضل لتفافة الشباب الفنية ، وتذلية خاصة تذوق الجمال عندهم ، أن يوجه المدرس انتباهه إلى الخطوط والألوان ، بدل أن يصرف تلاميذه إلى متابعة « الحكاية » وراء الصورة ، مثلما نفعل مع تلاميذنا بالمتاحف ، عندما ننسى الفن لنقص عليهم « حكايات » التاريخ .

ولكننى تمتعت بمتحف تريتياكوف وأنا أطلع على الفن الروسى القديم : فقد حلق الروس رسم الإيقونات ، ويشعرك تنفيذهم لها بإحساس دينى عميق . ولقد قضيت أغلب وقتى أخصص هذه النماذج النادرة من الفن الدينى ، ولعل هذه الزيارة هى التى بعثت فى نفسى الرغبة لزيارة دير « زاجورسك » إلى الشمال الشرقى من موسكو ، وعلى بعد نحو مائة كيلو متر .

وكان من المفيد أن أحقق فى أعمال مصورى القرن التاسع عشر ما عرفته بجبانى وأنا أطلع الأدب الروسى ،

وهنا عرضت أجندة صغيرة لفتاة عمرها تسع سنوات ، دونت فيها مذكراتها عن الحصار ، وعرض المتحف الأجندة صفحة صفحة :

« ماتت عتي أجلايا في الساعة التاسعة ونصف »

« اليوم مات خالي إيقان الساعة ... »

« ماتت جارتنا تاتيانا بإقاولونا »

« مات أبى ، ومات أختى »

« مات الجميع ، وبقيت وحدى »

وتضيف لوحة المتحف : « ماتت الطفلة أيضاً ...

جوعاً ! »

...

### في أكاديمية العلوم

استقبلنى عضو من أعضاء أكاديمية العلوم بموسكو ، وبعد حديث طويل - عن طريق الترجمة - في شؤون العلم ، وتطبيقات البحث ، شكوت له عزلة العلماء السوفيت عن زملائهم في المؤتمرات الخارجية ، بسبب اللغة ، وأنهم مبرزون فيها يتفهمون به من مؤلفات ، ومناقشات علمية - عن طريق الترجمة - إلى درجة أن المرء يود أن يتحدث إليهم خارج نطاق المؤتمر ، فتتفك اللغة حالاً ، وسدا منيعاً .

أكد لى عضو الأكاديمية أنهم يفهمون اللغات الأجنبية قراءة ، ولكن تموزهم المراتة على التحدث بها ... ثم استمرت المقابلة ، دون حاجة إلى « الترجمة » ، فقد كان يتكلم بالإنجليزية بدرجة كافية للتفاهم المباشر .

...

### نينوتشكا

لم يفهم من حولي لماذا كنت أتحدث إلى « ترجمة » لننجراد . وعيناي تبرقان ابتساماً ، الحق أن هذه « الترجمة » ذكرتني بفيلم من تمثيل « جريتا جاربو » ، مثلت فيه المرأة العظيمة دور « نينوتشكا » ، ترجمة سوفيتية ، وصور الفيلم سوء التفاهم المضحك ، بين

متحف پوشكين لم يتردد في أن يعرض آثار حضارات العالم القديم كلها ، معتمداً أولاً على ما عنده من قطع أصيلة ، وثانياً على ما اقتناه من الفناذج المصبوبة لليون الآثار في العمارة والحفر ، وبذلك يرتاده التلاميذ ليجعلوا علماء بغير قليل من مظاهر الحضارات في آشور وبابل ومنف وطيبه ، وأثينا ورومة وفلورنسا .

ونحن في مصر ، ما زلنا نقصر حتى في تنشئة أولادنا على فهم فنونهم المصرية القديمة ، والقبطية ، والإسلامية !

...

### حصار تسعمائة يوم

مدينة بطرس الأكبر ، سانت بطرسبورج ، فير وجراد ، وأخيراً لننجراد ، لا تذكر في مكان من العالم ، إلا يرد على الخاطر اسمان هما « النيفل » ، ومتحف « الإرميتاج » . ولكني بدأت زيارتي للمدينة الجميلة ، بعد دورة واسعة فيها « متحف تاريخ لننجراد » ، لأن « الإرميتاج » كان في عطلة صباح وصولي إلى المدينة التي أنشأها بطرس الأكبر .

ولقد حرص الأبناء على أن أزرور بالتفصيل تاريخ إنشاء المدينة ، ثم الأقسام التي تصور حياتها الاجتماعية والفنية ، في القرن التاسع عشر ، وأخيراً القسم الذي يسجل بطولة لننجراد تحت حصار دام تسعمائة يوم بانتهاء الكمال ، أثناء الحرب العالمية الثانية .

استبسلت المدينة المحيدة ، وخلدت صور الحصار بكل ما فيه من قسوة ، وهلاك ، ودمار ، وجوع ، كما خلدت صور البطولة ، والاستماتة في الدفاع ، ووسائل تموين المدينة بالقليل في الليل ، عن طريق بحيرة « لادوجا » المتجمدة في الشتاء .

هنا صوروا حياتهم اليومية تحت الحصار ، وهنا وضع ديمتري شوستاكوڤتش سمفونيته السابعة أثناء الحصار ، تمجيداً لاسم مدينته المحيدة .

أو لتتجرد بذخهما وتبذيرهما في زينة المخططات .  
وأذكر أنني طالعت في حينه ، وفي صحافة الغرب  
كلاماً مثل هذا : « إنهم زينا محطات المترو للدعاية »  
ونستون تشرشل : « ما وراء الستار الحديدي » ، ولقد  
حاولت أن أوفق بين كلمة الستار الحديدي ، وتعني  
أن السوقيت يمنعون الناس من دخول بلادهم . . . وبين  
بناء محطات تحت الأرض ، على عمق مائة متر . . .  
للدعاية ! الدعاية لمن ؟ وأمام من ؟

يكفي أن تعرف الحقائق الأولية التالية لتدرك أن  
هذا القول جهالة أو إفك :

الروسيا غنية بالهاجر ، وبخاصة في جبال كاريليا  
والأورال ، بل غير بعيد عن موسكو . وكثير من  
أحجارها تدخل في عداد الأحجار « نصف الكريمة » .  
حجر الأتافي ، ومقاومة المياه الجوفية والتحويش  
عليها ، وإقامة الشبكة الكهربائية والقضبان ، وتركيب  
الطرائف ، كل هذا يتكلف ملايين الجنيهات .

فهل كثير على مشروع بهذه الضخامة أن  
يُصرف على تجميل محطاته ، وفي هذا الصرف ما فيه  
من استغلال الهاجر ، وتشغيل عمالها ، وعمال النقل ،  
وعمال البناء ، والقناتين بأنواعهم ؟

وأخيراً — إذا عرفنا أن الفرق بين مصروفات بناء  
محطات قبيحة المنظر كمحطات مترو باريس ولوندره ،  
ومصروفات محطات جميلة كمحطات مترو موسكو ولندنجراد ،  
لا يعد شيئاً مذكوراً ، بالنسبة لتكاليف إنشاء المترو  
ذاته ، وإذا ذكرنا أن حياة الموسكوفي صارمة ، كلها جد  
وعمل — أفيمكن من الخطأ أن تعمل البلدية على تجميل  
محطات المترو تحت الأرض ، فتخفف عن هذا الشعب  
الكادح بعض عناء اليوم ، إذ تحوطه بهذا الجمال  
ترقباً عن نفسه وترويحاً ؟

\*\*\*

شاب « من العرب » . يحب الترجمانية ، ويحاول مغازلتها .  
وهي تلتزم الجدي في كلامها ، وتصرفاتها . وحركاتها  
وسكناتها ، وتصدمه في كل منعطف بأرائها ... الماركسية !  
ابتسمت لأن « ترجمة » لتتجرد كانت تلبس  
ما ذكرني بملابس « جريتا » في ذلك الفيلم :  
« القليل » الأسراخاني المائل على رأسها ، المشدود بحيط  
تحت ذقنها ، وكانت جميلة العينين ، تتحدث في  
لغة لطيفة . وقد كلفها إدارة السياحة مراقبتها يوماً  
واحداً لرؤية معالم لتتجرد كلها .

كانت متحدثة بليغة ، وعارفة بمدينتها تمام المعرفة ،  
ثم هي لا تخفى إعجابها ، ولا حبها لتتجرد ، وكأنها  
تكاد تقول لي بعينيها : ألا ترى أننا أكثر تمدناً من  
موسكو ، وأن مدينتنا أفصح صدرأ وأكثر انشراحاً ؟

هي الشخص الوحيد التي تحدثت إليه في « المبادئ »  
طول إقامتي في الاتحاد السوفيتي ، ولم تبدأ هي الحديث ،  
بل أجابت عن أسئلتى ، عندما أرادت أن أكون صورة  
فعالية عن المجتمع الاشتراكي .

ولا يهم هنا أن أذكر ما دار من حوار حول هذا  
الموضوع ، إنما سألتها :

— بماذا تفسرين أن يكون حظ الفنان في روسيا من  
المرتبات ، كبيراً مثل حظ المهندس ورئيس المصنع ؟  
أجابتني بكل بساطة دون أن تبدو في صوتها نبرة

من الحسد :

— لأن عمل الفنان هو تنقيف الشعب . . . ولأنه  
بحاجة في عمله إلى حسن المظهر والظهير !

\*\*\*

## تجميل الحياة

ما إن انحدرت على السلم المتحرك إلى باطن  
الأرض — سواء في موسكو ، أو في لندنجراد — لأشاهد  
محطات « المترو » ، حتى فهمت وجهة نظر منشئيه ،  
وعجبت من الشائتين اللذين يأخذون على بلدية موسكو

## انفراج الأسارى

### سياسيا

تعلمت في روسيا كلمة واحدة ، بعد أن « حذقت » مطالعة الأحرف « الكبرليسية » ، والكلمة ذات سحر عجيب ، أنصح لك بتعلمها أينما ذهبت تضرب في أرض الله الواسعة ، وليكن أول سؤال لك في البلد الغريب : كيف تقولون : « شكراً ؟ »

تعلمت في روسيا كلمة واحدة هي « سياسيا » ، وكنت أعرف قبل سفرى أن كلمة « بولشوى » تعنى « الكبير » كما كنت أعرف أن كلمة « پرافدا » تعنى « الحقيقة » . ولحقى أقول لكم « پرافدا » : إننى كنت أجمع في بعض الأحيان الكلمتين لأؤدى واجب الشكر .

وإننى أكتب هذه الكلمات في الوقت الذى يستقبل فيه الاتحاد السوفيتى ، شعباً وحكومة ، رئيس الجمهورية العربية المتحدة ، والوفد الرسمى العربى ، وأطالع وصف هذا الاستقبال الرابع ، وأتنبأ للاستماع إلى إذاعة موسكو تصف استعراض « أول مايو » بالميدان الأحمر ، وكأننى أرى كل شىء بعينى رأسى ، فقد حققت لى وزارة الثقافة السوفيتية . حلماً قديماً ، عندما دعتنى لزيارة روسيا ، وكان رسولى إليها ذلك الفنان الكبير پيتر إيشن تشايكوفسكى . وما أجدل أن تحملنى الموسيقى على أجنحتها إلى بلاد : پيتر إيشن ، وديمتري شوستاكوفتش !

وهى أيضاً بلاد پوشكين ، ودستويفسكى ، وتولستوى . كما حملتنى الموسيقى منذ عامين على أجنحتها إلى بلاد ليست ، وساطان كوادى ، وبيللا بارتوك . ومرحباً برجال الفن والأدب رسل محبة بين الشعوب . و « بولشوى سياسيا » للشعب الروسى ، واتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية !

الموسكوفى رجل جد وعمل ، والعاصمة الكبرى تزدهم بالناس يسعون إلى أعمالهم صارى السحنة ، في غير تجهم ، فما أفرجهم إلى النكتة والابتسام !

فلذا جاء المساء رأيت هؤلاء الناس أنفسهم ، وقد انفرجت أسارىهم في قاعة « البولشوى » ، ومسرح جورسكى ، وستانسلافسكى ، و « المالى » ، وغيرها .

لا تصدق أن شعباً يحقق ما حققه الشعب السوفيتى من جلائل الأعمال في الصناعات والفنون والعلوم ، الشعب الذى يجهاد ويحادل منذ أربعين عاماً لتثبيت دعائم ثورته ، وطرائقه في الحياة ،

أقول : لا تصدق أن مثل هذا الشعب يمكن أن يكتفى من حياته بقهوة يجلس إليها ليلتى نظراته الشرهة على الزائحات والغاديات .

يقابل نشاطه ، وكده ، وكنجه ، ومتاعه في النهار ، ما تحققة له وزارة الثقافة في الليل . وفي النهار : المتاحف ، والحفلات السمفونية ، وحفلات الباليه ، والمسرح الدرامى ، والحزلى ، والدعائى ، ومسرح العرائس ، والسيرك ، والسينما ، وما تحققة له الدولة والبلدية من ملاعب ضخمة فخمة ، وحدائق واسعة .

كنت أردد بموسكو كلمة أضحك لها في نفسى : إن مسرح البولشوى - وهو من أكبر مسارح العالم - للشعب الموسكوفى ، بمثابة قهوة « البول نور » لأهل القاهرة . . .

حتى عدت ، وإذا بصاحبى يقول وأنا أردد كلمتى : « يا أخى ، البقية في حياتك ، لقد انتهت قهوة « البول نور » منذ زمن طويل . »

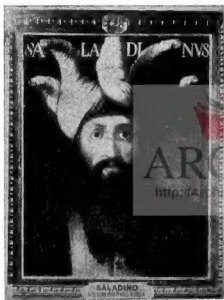
فأجبت : « وكذلك مات قطلى » الشيخ أحمد » بعد عمر طويل ، ولكنه أنجب قرابة خسين قطلا وقطة ! »



# صَلَاحُ الدِّينِ وَالصَّلِيبِيِّينَ

## النَّصْرُ وَالْفَتْحُ

بقلم الأستاذ محمد أحمد حسين



صلاح الدين الأيوبي

كتب الله النصر لصلاح الدين على الصليبيين في معركة « حطين » في ربيع الآخر عام ٥٨٣ هـ ( يولية ١١٨٧ م ) ، ولم يظله شهر رجب حتى فتح الله عليه مدينة بيت المقدس ، ودخلها من حيث دخلها ( جودفري دى بويون ) عام ١٠٩٩ م ، وقد دارت الدائرة على المستعمرين ، فاختلقوا فيها بينهم وتفرقوا شيعاً وأحزاباً ، ودب بينهم ديب البغضاء والتناحر ، وانقابت الآمور ، ولحقاً رمون الثالث صاحب طرابلس إلى صلاح الدين يطلب منه العون على ملك بيت المقدس ( جى دى لوزيان ) ( Guy de Lusignan ) ، ولكن الأيوبيات سراعاً ، فبعد كسرة حطين واستيلاء صلاح الدين على مدن الساحل ، ونشئت كثير من فرسان الداوية والإسبتارية ، وجد صلاح الدين الطريق معبداً للدخول عاصمة الصليبيين ، ولم تغن عنهم حصونهم شيئاً مثل حصن الكرك وكوكب وغيرها ، فذهبت ريمهم ، وكان النصر لصلاح الدين الذى كان له من عقيدته الراسخة وأهدافه الواضحة ومثله العليا أكبر علة لهذا النصر المبين .

حينما ضمت حلب في صفر عام ٥٧٩ هـ ( يونية ١١٨٣ م ) إلى الجبهة العربية المناهضة للصليبيين كتب صلاح الدين إلى الخليفة في مستهل ربيع الأول بشأن « حلب وجارم وكسرة الفرنج الناهضين من الداروم وظفر الأسطول المصرى بالبطشة الفرنجية » وقال في رسالته : « إنه يروم أن تكون الجيوش متحاشدة لا متحاسدة ، فأمر الحرب لا تحتمل في التدبير

إلا الوحدة » (١) .  
وتنضج أهداف صلاح الدين — وهو الحريص على الوحدة — حين اشترط على عماد الدين زنكى عندما تسلم منه حلب ، وقايضه بمعدن أخرى ، أن يقوم بالخدمة الحربية والجهاد في جانبه ضد الصليبيين ، فهو يقول للخليفة عن حلب :  
« فقد عوض من هى في يده ما استزد فيه خدمة  
(١) الروضتين في أخبار السلاطين : الجزء الثاني ص ٤٨ .

جبية قويت على ملاقاتة المستعمرين في موقعة حطين في ٤ من يولية عام ١١٨٧ م ، تلك المعركة الفاصلة التي طهرت الوطن العربي من الغزاة المعتدين .

وفي الحق أن انقسام الصليبيين شعباً وأحزاباً مهد لصلاح الدين السبيل إلى الغلبة والنصر : ففي أيام بلدوين الرابع ( يغدوين ، بردويل ) سنة ( ١١٧٤ - ١١٨٥ م ) وبلدوين الخامس من سنة ( ١١٨٥ - ١١٨٦ م ) اضطربت الأمور ، وتنازع الفرسان أمرهم بينهم ، وكان عمر بلدوين الرابع إذ ذاك نحواً من ثلاثة عشر عاماً ، وكان المرض يقعده عن توجيه دفة المملكة ، فقويت الأحزاب ، واضطر لتعيين أوصياء تنازعوا السلطة بينهم ، وكان للعداء المستحكم بين ريمون الثالث صاحب طرابلس والوصي على العرش وبين مقدم الداوية ( Gerard de Ridfort ) أثر سيئ في تصريف الأمور ، بل كان لهذا العداء أكبر الأثر في شأن معركة حطين ، وقد اضطرب ريمون أن يتخذ من صلاح الدين في وقت ما حليفاً له يناوئ به مملكة بيت المقدس .

ولقد كان لولادة بلدوين الرابع اليد الطويل في تصريف أمور الملك ، وكان حزباً وهو حزب البلاط يناوئ ريمون الثالث وحزبه ، وحاول كل حزب أن يكون الأمر إليه بالتأثير على الملك المريض ، وقد اضطرب بلدوين الرابع أن يعين ( جى دى لوزيان ) وصياً على العرش ، ولكنه عاد فعزله من منصبه ، وعين ريمون الثالث بدلاً منه ، وظل هذا يشغل هذا المنصب حتى توفي الملك في مارس سنة ١١٨٥ م ، وقد توفي بلدوين الخامس صيف عام ١١٨٦ م ، ودبرت المؤامرات ، وتمكن حزب البلاط من تتويج ( جى ) وزوجته ( سيبيل ) ( Sibyl ) على عرش مملكة بيت المقدس ، وهنا هرع ريمون الثالث إلى صلاح الدين يطلب منه العون<sup>(١)</sup> .

عسكره في الغزو الذي هو مراده والجهاد الذي فيه اجتباؤه ، والعوض ستجار ونصيبين والرقّة والحابور وسروج ، وقد ربط صلاح الدين في الرسالة نفسها بين الاستيلاء على حلب والاستيلاء على بيت المقدس وإلى هذا يشير بعض الشعراء في قوله :

وفتحكم حلباً بالسيف في صفر

قضى لكم بافتتاح القدس في رجب

إن ما يمكن أن نستخلصه من ذلك هو الأهمية الإستراتيجية لحلب في ذلك الوقت ، فلم يفت صلاح الدين هذه الحقيقة ، إذ قال : « والله ما سررت بفتح مدينة كسروى بفتح هذه المدينة ، والآن تبينت أنى أملك البلاد »<sup>(٢)</sup>

ولكى تدرك حقيقة المعاني التي كان يشدها صلاح الدين من توحيد البلاد ولم الشمل نذكر أن العادل طلب منه أن يكتب له بمدينة حلب كتاباً ، ويضعه ككتاب البيع والشراء ، فقال له صلاح الدين : « أظننت أن البلاد تباع ؟ أو ما علمت أن البلاد لأهلها المرابطين بها ونحن خزنة للمسلمين ورعاة للدين وحراس لأموالهم ؟ »<sup>(٣)</sup>

لقد كان صلاح الدين في عام ١١٨٣ م أى قبل وقعة حطين بأربع سنوات معقد الأمل والرجاء في العالم العربي ، فقد ذكر لنا ابن جبير وكان قد حضر صلاة الجمعة بمكة في جمادى الأولى سنة ٥٧٩ هـ ( سبتمبر ١١٨٣ م ) كيف دعى للخليفة الناصر وصلاح الدين في خطبة الجمعة .

والحق أنه لم يأت عام ٥٨١ هـ إلا كان صلاح الدين قد تمكن من تسوية الموقف مع الموصلة ، فدخل عز الدين مسعود في طاعته ، والتزم الخدمة الحربية ، على أن تكون الخطبة والسكة باسم صلاح الدين ، وبذلك ضمن حشد عسكر الموصل وسنجار والحزيرة وحران وديار بكر وغيرها ، وكوّن من هذه الأصقاع

( ١ ) الروضتين في أخبار الدولتين الجزء الثاني ص ٤٥ .

( ٢ ) الروضتين ، الجزء الثاني ص ٥٢ .

بالإسراع لنجدتها حتى يخرجوا عن مواقعهم . ولقد وقع هؤلاء فيها نصب لم صلاح الدين من حبال . وقد أنهم مقدم الداوية جيرار دى ردفور (Gerard de Ridfort) ريمون الثالث صاحب طرابلس بالخيانة لخروجه إلى الرأى القتال باتخاذ موقف الدفاع . وهكذا بدأ جيش الصليبيين في التحرك في يوم الجمعة الثالث من يولية سنة ١١٨٧ م . وكان ريمون الثالث في المقدمة . وكان الملك في القلب . أما فرسان الداوية والإسبانية فكانوا في المؤخرة .

تقدم الجيش في أرض لا ماء بها ولا زرع وقاسى الأحوال والشدائد . ولاق المشاة إعياء شديداً . وتخلفوا عن الفرسان . على حين كانت جيوش العرب ترسل عليهم وابلا من السهام . فاضطر الملك أن يصدر أمره للجيش بالتوقف عن السير على حين كانت مقدمة الجيش قد تقدمت وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من جيش صلاح الدين المقيم بتلل طبرية . وقد اضطر الملك أن يعبر طريق سيرة . ولكن صلاح الدين عاجله وأحرق به . وأخذ العطش يعمل عمله . وعجزت المشاة عن المقاومة . وهكذا هلك جيش مملكة بيت المقدس . وأسر صلاح الدين الملك دى اورنيان وأرناط ومقدم الداوية وكثيراً من الفرسان . وأمر بقتل أرناط الغادر جزاء وفاء لما أقره من آثام .

لقد كانت معركة حطين معركة فاصلة في التاريخ عمت من صفحته شيئاً وثابت أشياء . قضى على الفرسان ، ولم تعد الحصون الصليبية قيمة حربية . وسرعان ما تقدم صلاح الدين إلى عكا في منهل جمادى الأولى ٥٨٣ هـ . واستولى عليها . ثم استولى على نابلس وقيسارية وصفورية ثم بيروت والرملة وعسقلان وغيرها . اجتمعت الجيوش المنفرقة . ونزلت على بيت المقدس في الخامس عشر من رجب عام ٥٨٣ هـ (سبتمبر ١١٨٧ م) . وحاصر صلاح الدين بيت المقدس وتمكن في آخر سبتمبر سنة ١١٨٧ م من عمل ثغرات في الأسوار . وتقابل ابن بارزان (باليان) (Balian)

ولقد تأوتت الأمور بين صلاح الدين والصليبيين حينما نفخ أرناط صاحب الكرك (Reginald de Chautillon) المدة التي كان قد عقدها ريمون الثالث . فهاجم أرناط عام ١١٨٧ م القواقل المرددة بين القاهرة ومشق ، فهب صلاح الدين يدفع غدر الصليبيين . وأنذر بقتل الصعلوك الصليبي الذي دأب على ألا يرضى عهداً . أو يخلص لميثاق .

أرسل صلاح الدين في طلب عسكره من مصر وسورية والجزيرة وديار بكر فوفدت عليه العساكر من كل صوب . ثم بدأ منذ يولية سنة ١١٨٧ م في عرض عساكره النظامية الذين بلغ عددهم حوالى ١٢.٠٠٠ فارس من أصحاب الإقطاعات والرواتب على حين بلغ عدد مشاته حوالى ١٣.٠٠٠ . هذا عدا الاحتياكى . وقد حمل على الميعة ابن أخيه تقي الدين عمر . وعلى الميسره مظفر الدين كوكبرى . وأخذ مكانه في القلب . وقد سار هذا الجيش في أواخر يولية عام ١١٨٧ هـ (ربيع الآخر ٥٨٣) إلى الأحواز قرب كزبرج .

أما الصليبيون فقد تجمعوا في صفورية . وبلغ عدد فرسانهم ما يقرب من ١٢٠٠ فارس . أما المشاة فقد بلغوا ١١.٠٠٠ . والحق أن صلاح الدين قد اضطر الصليبيين أن يحاربوا في أحوال لم تكن موافقة لهم . فاحتال أن يخرجهم عن مواقعهم ليحاربوه في منطقة جرداء خالية من الماء، وكان ريمون الثالث يدرك خطر الموقف . ونصح الملك بأن يدع صلاح الدين حيث هو فيضطره نفاد المؤن إلى الانسحاب . أما مقدم الداوية والملك وصاحب الكرك فقد كان من رأيهم التقدم وبهاجمة صلاح الدين . وهذا هو ما كان يدعو إليه صلاح الدين نفسه . وقد وافقوا أول الأمر على رأى ريمون ، ودبروا الأمر لذلك حيث يتفوق موقف المدافع . ولكن الحزازات الشخصية تغلبت آخر الأمر : ففي الثاني من يولية عام ١١٨٧ م هاجم صلاح الدين طبرية ليغريهم

عانت جيوش نصره أجرت ذبول الهزائم ؛ ولا برحت  
جياده في أجياد الحصون تمام . . . والإسلام قد اتسع  
بحاله ، وتصرف أنصاره ورجاله . . .

. . . فأنهض الخادم ابن أنخيه تقي الدين عمر  
ومظفر الدين إلى الماء فلكاه . . . وأصرم الخادم عليهم  
ناراً ذات شرار ، أذكرت بما أعد الله لهم في دار القرار ،  
فلقيهم الخادم وقد اشتدت بهم نيران العطش ، وجازاهم  
الله بما تقدم من سيئاتهم ، فاشتد بطشه عليهم إذ بطش ؛  
فبنت سنابل الخيل سماء من العجاج نجوها الأسمه ،  
وطارت لأبيهم عقبان من الخيول قوادمها القوائم ومغالبا  
الأعنة .

. . . فلما رأى القويمس \* لعنه الله أن الدائرة  
عليهم مبرمة الكون نكس على عقبيه ، وقال : إني  
برى منكم إني أرى ما لا ترون ؛ فطحتهم الخيول  
بمخالبها . . . ورسمهم سماء العجاج بكواكبها ، وقضى الله  
نصر الملك الخليفة بإستظهار مواكبها ؛ فوضع للملك  
لعنه الله ما أخفاه عنه الباطل ، وأزته المعركة ما كان  
يسره عنه رأيه الخاطل ، فترجل هو ومن معه عن  
صهوات الجياد ، وتسمنوا هضبة من الأرض رجاء أن  
تنجهم من السيوف الحداد ؛ ونصبوا للملك خيمة  
حمره . . . فأخذ الملك أسيراً ، وكان يوماً على الكافرين  
عسيراً ، وأسر الإبرنس لعنه الله فحصد بذره ، وقتله  
الخادم بيده ووفى بملك نذره ؛ وأسر جماعة من مقدى  
دولته ، وكبراه ضلالته ، وكانت القتل تزيد على  
أربعين ألفاً . . .

ودخلنا شاكرين لله على هذه الموهبة الجسيمة ،  
عارفين لله جل وعلا قدر هذه النعمة العظيمة العيمة .  
فالحمد لله الذي رفع كلمة الإيمان وأعلامها ،  
وزين السيرة الناصرية بهذه المفاخر وحلاها ، وشما آية  
الكفر بأية الإسلام وحلاها ؛ والسلام .

وصلاح الدين الذي ذكره بما أقره الصليبيون من آثام  
عام ١٠٩٩ م حيناً دخلها جودفرى وحيشه ، وقد حاول  
صلاح الدين أن يجنب المدينة ويلات الحروب ، وبعد  
حصار دام أربعة عشر يوماً سلمت المدينة ، وكانت  
قاعدة الصلح أنهم قطعوا على أنفسهم عن كل رجل  
عشرة دنانير ، وعن كل امرأة خمسة دنانير ، وعن كل  
صغير ذكراً أو أنثى ديناراً واحداً ، فن أحضر القطيعة  
سلم نفسه ، وإلا أئخذ أسيراً<sup>(١)</sup> .

وقد أوضح ابن يارزان (Baltaz) لصلاح الدين  
أن بالمدينة ما يقرب من ٢٠,٠٠٠ من السكان عجزوا  
عن دفع القدية ، وخلق أن صلاح الدين والعدل وبعض  
رجال الجيش أسهموا في إطلاق سراح الأسرى الذين  
عجزوا عن دفع الأموال المقررة ، وأظهر صلاح الدين  
في معاملة الأسرى من العطف والعدل والإحسان ما جعل  
الصليبيين يحمون له هذه المآثر التي كانت من المثل  
العليا تحدثوا عنها للفرسان في أوروبا ،

وجدير بنا في هذا المقام أن نذكر ما قام به  
الصليبيون من مجازر بشرية يوم دخلوا بيت المقدس في  
شعبان سنة ٤٩٢ هـ (يولية ١٠٩٩ م) وقد بعث  
(جودفرى) إلى البابا في ذلك الوقت يتبعه فخراً بما أقره  
من هذه الآثام يوم دخوله بيت المقدس .

كان صلاح الدين حريصاً على أن يكتب للخليفة  
في شأن الجهاد وما يحرزه من انتصارات على المستعمرين ،  
فأرسل إليه رسائل بإنشاء وزيره الكبير القاضي الفاضل  
عبد الرحيم البيهاسي . . . وهذه الرسائل الفاضلية وثائق  
تاريخية هامة ، ومن المناسب أن تقتطف منها بعض  
ما يتصل بمعركة حطين :

أرسل صلاح الدين إلى الديوان العزيز يقول :

« آدم الله أيام الديوان العزيز النبوي ، ولا زال  
الإسلام ببقائه ماضى العزائم ، وجيوش أعاده إذا

# وجرى التاريخ في مصر

بقلم الدكتور حسين فوزي النصار

التفسي الذي يوحى بالإيمان بقوى الكون الكبرى ، فكانت الأصالة الدينية ، كما كانت وحدة الشعور وحى بيئة ما كان لها أن تبدع غير ذلك ( انظر مقالنا في العدد الثاني عشر ) .

فالتاريخ حين جرى في مصر قبل أن يلدونه الإنسان ، وبعد أن كتب الإنسان مدونه كانت تدفع موجاته موجة إثر موجة حتى آخر موجة له في جيلنا هذا ، قوى هي من صنع البيئة ومن صنع الإنسان طبعت كليهما بتلك السمات التي أشرنا إليها والتي ميزته على غيره من تواريخ الأمم . وغدت علماً عليه وحده ، ولن نستطيع أن نفرق بين أثر البيئة وأثر الإنسان وأن نفصل بينهما في ذلك ، فقد تبدو سمة الخلود أثراً من آثار البيئة ولكن الخلود لن يكون إلا من عمل الإنسان ، فالإنسان هو القوة المبدعة الخلاقة في هذا الوجود ، هو الذى يفكر وهو الذى ينشئ ، وهو الذى يصنع ، ولكنه قد يفكر في دنياه فلا ينشئ إلا لها ، ولا يصنع إلا لزمته فلا يخلد وجوده إلا حيث تخلد الحضارة في انتقلها من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة أخرى ؛ أما في مصر فلم تكن الدنيا شغل الإنسان الشاغل ، فلم يلق بالاً إليها واندفع بتفكيره إلى ما بعد الحياة ، فجعل من الموت فاصلاً بين حياة قصيرة فانية وحياة طويلة باقية خالدة ، وحين اتخذ من الطين سكن دنياه لم يرض بغير الصوان سكن آخرته ، وحين عاف الزخرف في داره حفلت مقبرته بكل ألوان الزخارف ، وحين زهد في متاع الدنيا ، طمع أكبر الطمع في متاع الآخرة فحشد قبره ، أو دار آخرته ، كما كان يتخيله دائماً ، بكل أنواع المتاع . فالتخلد في تاريخ مصر هو من عمل

وجرى التاريخ في مصر ملحمة رتيبة من نظم الخلود ، ملحمة عزت نظيراً بين ملاحم الأمم ، ملحمة أعلنت نبأ ميلاد الحضارة الإنسانية ، وقد تعلن نبأ خاتمها على الأرض ، لأنها خالدة خلود الزمن ، باقية بقاء الإنسان في هذا الكون .

ملحمة من نظم إنسان مؤمن ذكى طموح وبيئة خيرة مواتية تنمو في صبر وولد غدا شيمة من شيم المصريين على مر الحقب ، ملحمة صحت بالأحداث ولا يستوف الزمن أحداثه ، فكانها وقد شاب قرنها طفل ولید فهي كالزمن يضرب في أغوار الأبد ولا يعد بواكيره . وهي في أطرافها لا يشد حاضرها عن ماضيها بل هي ممتدة من سمات حاضرها إلى أبعد آحاد ماضيها ، ذلك أن طبائع النفس تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل ، فإذا انعكست على أحداث جيلها غدت في حاضرها صورة لماضيها ، وتجدد ماضيها في حاضرها لتخلد وتبقى على الزمن . فإذا اقترن الخلود بالاستمرار في تاريخ مصر فلأن الحياة في مصر قد استقامت على طبائع أصيل من طبائع النفس الإنسانية توارثته عبر أزمانها التاريخية المدينة ( انظر مقالنا في العدد الرابع عشر ) فوق مسرح من بيئة لم تتغير أبداً الدهر منذ بدأت الحياة في مصر . وإذا كانت وحدة الشعور والأصالة الدينية هما أبرز مقومات الشخصية المصرية فلأن وحدة الحافظ ووحدة العمل ووحدة الغرض هي التي كانت تدفع المصريين وما زالت تدفعهم دوماً إلى العمل المشترك حتى رسيت في أعماقهم تلك الظاهرة التي نسميها « وحدة الشعور » وهي طبائع الفكر الجماعى ، ولأن الحياة في مصر توحى بذلك الصفاء

الإنسان ولكنه أيضاً من وحى البيئة .

ثم القدرة على البقاء والاستمرار وإن كانت ميزة من ميزات مرونة الطبع ومنعته في الإنسان هي قبل كل شيء أثر من آثار تفاعل بيئة مواتية وطباع طيبة ، ولقد رأينا كيف أضفت الطبيعة على البيئة في مصر من كل أسباب الوقاية ما صان طابع الحياة فيها وحفظها من الدمار ، ولكن هذه الوقاية ما كانت تثمر هذا البقاء والاستمرار في الحضارة المصرية ما لم تكمل مرونة الطبع ومنعته عمل البيئة .

فرونة الطبع هي الاستجابة لكل عوامل التحدى والتغير في البيئة ؛ أما المنعة فهي قوام الخلق القوى ، والخلق القوى هو الخلق المبدع لقوة الأمم وطموحها ، وهو أكثر جدوى من الذكاء في بناء الأمم : فالخلق القوى كما يقول « جوستاف لوبون » هو الذى يدفع عجلة الرقى التاريخي ؛ أما الذكاء فهو الذى يبدع الارتقاء الحضارى : فحين بلغت رومة أوج مجدها وعصمت لم يكن ١٠٠ من العقول النيرة ما كان بها في هبوطها واضمحلالها وتغلب المتبريرين عليها ، فلقد كان الذكاء ينقص هؤلاء المتبريرين ؛ إذ رباط الخلق القويم — مهما كان في هذا الخلق من بدولة — كان يقودهم ويدفعهم . والعرب حين اندفعوا في موجة فتحهم الباهرة فغلبوا أمما عريقة في الحضارة كانت قوة أخلاقهم وصفاء عقيدتهم وإيمانهم هي التي تدفعهم أكثر مما كان يدفعهم ذكاؤهم ، وهم في اندفاعهم كانوا يمثلون أعظم مرحلة من مراحل الرقى التاريخي ، ولكنهم ما كانوا يمثلون حين ذاك تقدما حضاريا ، بل إنهم حين ارتقوا بحضارتهم إلى أوج ازدهارها ، كان رقيهم التاريخي قد آذن بالزوال على يد أمم أكثر فتوة وعرامة واندفاعاً ، أم لم يجمعها الانحلال الحضارى حين يغلب الذكاء قوة الخلق . إلا أن الحضارة سرعان ما تدبّل ما لم يستمر الرقى التاريخي في تطوره وتدرجه في خطط متواز مع الرقى الحضارى . وليس عجيباً أن يمهّد الرقى التاريخي للرقى الحضارى ، ولكن العجيب أن يؤدى الرقى الحضارى

إلى التبع والانحلال والتقهقر التاريخي ، ولا تفسير لتلك الظاهرة إلا أن التقدم الحضارى بما يؤدى إليه من راحة وطمأنينة وبتاع يبعث في النفس الإنسانية نوعاً من التواكل ولين الطباع ؛ ذلك أن التقدم الحضارى يشيع في الإنسان كل غرائزه وسيوله وحاجاته ، فيفقد روح الكفاح والمثابرة ، ويقضى فيه على غريزة تنازع البقاء ، فيكون التفوق والغلب لأهم جديدة فتية تدفعها روح الكفاح والمغامرة إلى الغلب والتفوق ، فسرعان ما تقضى على أم تتقدمها في الحضارة وتقوفا في الذكاء لثرت حضارتها وتعبث ذكاؤها حتى تفقد هي روح الكفاح والمغامرة لثرتها أم أخرى أقدر على الكفاح والمغامرة ، وتتجدد الحضارة وتنمو في انتقالها من أمة إلى أخرى ، ولكنها لا تتجدد في أمة واحدة مرة « ثانية » ، ولا يكون الخلود نصيب تلك الأمة ، ولا يكون الاستمرار مميّز حضارتها : فليست أثينا التي أبدعت حكمة أرسطو هي أثينا اليوم ، وليس إغريق الزمن القديم هم يونان الزمن الحاضر . وليس في رومة الحديثة شبه من رومة القديمة ، ولم يرث الإطالي روح أسلافه الرومان ، وكان قسماً بأثينا ورومة القديمتين أن تعيشا في أثينا ورومة الحديثتين ، فالحضارة الأوروبية الحديثة هي الميراث الباهر لحضارى الإغريق والرومان ، ولكنها حين انبثت وتجددت في عصر النهضة تلففتها أم جديدة أحيتها وبعثتها خلقاً جديداً : ففى فرنسا انبثت حضارة الإغريق وازدهرت ، وفى بريطانيا تجدد المجد الروماني والإمبراطورية الرومانية القديمة ؛ لأن الإغريق والرومان لم يكن لهما من منعة الطبع التي تحمى روح الأمة وأصالتها بما تصون من مآثوراتها وتقاليدها ، مثل ما كان لهما من قوة الذكاء الخلاق الذى يبدع الحضارة وينميها .

أما مصر والحضارة المصرية فهما نسيج واحدما ؛ عاشت مصر القراصة في مصر العرب ومصر الحديثة ، وتجددت الحياة والحضارة في مصر أكثر من مرة ، وفى كل مرة تنبعثان خلقاً مصرياً أصيلاً كاملاً الاستواء

عدت عليها غارات المغول وسيطرة العناصر التركية ، ففقت عليها كما فقت على سيادة العرب .

وشر ما يقضى على الحضارة هو تجميعها وانحلالها ؛ فإن التجميع يبدد مآثورات الأمة وتقاليدها كما يفسد الانحلال أصالتها ، ويقطع عميق جذورها ، ويقضى على روح المفامرة والكفاح والطموح في نفسها ، فيسهل العدوان عليها واغتيالها . ولا تقوم لنا قائمة من بعد . وقد يقضى العدوان على سيادة الأمة ، ولكنه لا يقضى على أصالتها ، ولا يستطيع أن يضيع مآثوراتها أو تقاليدها ما لم يصيبها التبع والانحلال من قبل ، فتحيا الأمة في مآثوراتها وتقاليدها لتنتعش مرة أخرى ، فتجدد حيويتها وشبابها وقدرتها وتقضى على العداة وتتمثل النازح والذخيل ، ولا يتبقى ذلك الأمة ما لم تعدل منعة طباعها قوة ذكائها ، فالذكاء هو الذي يبدع الحضارة ، ومنعة الطبع هي التي تصونها وتبقىها .

يقول **هناك** الفارق في منعة الطبع بين المصريين القدماء وأندادهم من شعوب العالم القديم من الفراعنة بين الدين والتدين عند هؤلاء المصريين وعند هاتيك الشعوب القديمة ؛ فقد عرف المصريون بأصالتهم الدينية وتدينهم العميق أكثر مما عرف عن شعوب العالم القديم ، بل إن المصريين ليلبسون اليوم كل شعوب الديانات السماوية في تدينهم ولعناتهم بجوهر الدين دون مظهره . سواء كانوا مسلمين أو أقباطاً أو يهوداً .

ولا معنى ذلك أن الدين كان مجموعة من قواعد السلوك والأخلاق عند المصريين ، فلم يكن فيه كما يقول «ول ديورانت» غير القليل عن الأخلاق ، فلم يحفل بها المصري ما دامت الرقي والتمام وقوة السحر تضمن له الغفران ، ولم تعد الحياة الصالحة هي سبيله إلى السعادة الأبدية ؛ ففى وسع الكاهن أن يمدد برقى كثيرة تمنع عنه شرور الحياة وتنقذه من ظلمة الآخرة ، ويلبوا هذا منافقاً لما يردده «ول ديورانت» أيضاً من «أن الروح الديني كان غريزة خصبة لدى المصريين

والغناء ؛ ذلك أن روح مصر القديمة تعيش وتحييا على الدوام في أرض مصر وتطبع سكانها بطابعها الأصيل وبثقافتها الخالد .

فالخلود والاستمرار في الحياة والحضارة في مصر هما خلود الروح المصرية ويقاؤها على الزمن ، هذا الخلود الذي يستمد بقاءه واستمراره من منعة الطبع وقوة الخلق أكثر مما يستمدهما من قوة الذكاء ؛ فقد كانت منعة الطبع وقوة الخلق تسبقان دوماً قوة الذكاء في تاريخ مصر الحضارى ، وكانت منعة الطبع وقاء الروح المصرية من التبع والانحلال ؛ لذلك غلب التقدم التاريخي التقدم الحضارى في ملحمة الوجود المصري ، ولا يعنى هذا أن التقدم الحضارى في مصر كان دون غيره في أمم أخرى كاليونان أو الرومان مثلاً . بل إن هذا التقدم الحضارى في مصر كان ينفذ في كثير من أصوله ومعالجه تقدم اليونان والرومان الحضارى . ولكن الحضارة حين ذوت في أثينا لم تتجدد من أخرى . حين أفلت من رومة لم تشرق فيها مرة أخرى . ولقد قضى موسوليني حياته في حلم من العهد الإمبراطوري الروماني القديم ، ولكنه لم يستطع أن يحيي في إيطاليا روح رومة الأقل ؛ فقد غدا الإيطاليون خلقاً آخر غير قداى الرومان . أما روح مصر الخالد فهو متجدد على الدوام عبر عصورها التاريخية ، يدفع تقدمها التاريخي تقدمها الحضارى وينميه ، ويسير تقدمها الحضارى في خط متواز مع تقدمها التاريخي ؛ فحين يقف التقدم التاريخي لأمة من الأمم فإن حضارتها مهما ازدهرت لا تسلم من عواذى البلى تصيبها من نفسها أو من غيرها ؛ من نفسها حين يؤثر تجميع الطبع في جلال الحضارة فيميتها بدورها فلا تقوى على البقاء ، ومن غيرها حين تعدو عليها أم أقوى فتقضى عليها كما قضى المتبربريون على رومة . وكثيراً ما يأتي العاملان معاً : فالحضارة العربية حين بلغت أوج ازدهارها في العصر العباسي الثاني ، كان التجميع قد أخذ يصيبها بالانحلال ، ثم ما لبثت أن

منك بعشب إفريت الذى يؤلك ، وبالبصل الذى يؤذيك ،  
وبالشهد حلّو المذاق فى فم الأحياء مرا فى فم الأموات ،  
وبالأجزاء الخبيثة من سمك الأبدو ، وبالسلسلة القفريّة  
من سمك النهر .

وما زلنا نذكر كيف كان يعلق البصل عند رءوسنا  
ساعات النوم ليلة «شم النسيم» ليقينا شر الأرواح  
الخبيثة ، وهى عادة لا ريب قد انحدرت إلينا من  
طقوس مصرية قديمة ؛ فشم النسيم نفسه عيد مصرى  
قديم .

فهذه الرقية لا تجبّ قوة الإيمان أو عمق التدبير  
عند المصريين القدماء ؛ كما لا تنجها أمثالها عند المسلمين  
فى مصر الإسلامية ، بل إن الرقية فى مصر الإسلامية  
عادة مأثورة فى «موسم عاشوراء» .

وليس فى دعاء الروح للإله أوزيريس دليل على  
فساد العقيدة ، ولا تدعو كونها طقوساً دينية كطقوس أى  
دين آخر . بل إن اليهودية والمسيحية والإسلام لتحفل  
بالكثير من الطقوس الجنائزية التى تهدف إلى خير  
الميت وغفرانه . وما عادة تلقين الميت فى مصر إلا  
عادة فرعونية .

لذا قرأنا كلمات تلك الأدعية أو أدعيات كتاب  
الموت وأعفلنا أنها للإله أوزيريس فإن يظن أنها أدعية  
فرعونية ، بل إن الظن ليغلب أنها أدعية إسلامية  
أو مسيحية فهى :

أيا من يسرع الخطأ فى سير الزمان  
ومن هو موجود فى كل مكان  
ومن يعد على همتائى وسكنائى  
هانت ذا تخجل منى وأنا ولذك  
وقلبك يفيض أسى وحزنا  
لما ارتكبت من ذنوب فى دنياى  
تغم القلب غصة ولوعة  
وقد حفلت صفحة ذنوبى بالشورور  
ألا فاعف عني ، اعف عني

بلغ من خصصها أن المصريين لم يعبدوا وأهب الحياة  
فحسب ، بل عبدوا معه كل صورة من صور الحياة .  
ووجه التناقض أن ديورات قد فصل بين الدين والأخلاق  
ما دام الدين لم يذكر غير القليل عن الأخلاق ، وما دام  
الإنسان يبعد فى الرقية أو التيمة سبيله إلى الحماية  
والغفران .

والواقع أن الدين — مهما كان — مصدره الخوف  
والرجاء . كما يقول «جوستاف لوبون» أو أن الخوف  
— ولا سيما الخوف من الموت — هو أول إله معبود كما  
يرى «لوكريشس» ؛ أو هو الإدراك الكامل لحقيقة  
الوجود وفكرة الوحدةانية فى ديانات السماء ؛ فإنه لا يتفصل  
أبداً عن السلوك والأخلاق وإن لم يضع لها القواعد  
والحدود ، وسبق دائماً القوة الكامنة فى أعماق النفس  
البشرية التى تحدد الدافع والوازع عند الإنسان — ولن  
تخلو النفس الإنسانية من التوسل إلى الله بشئ الوسائل ؛  
فأرق وأتأمم هى رجاء النفس ككلية أو جهة فى رحمة  
الله ، والإيمان هو رجاء النفس الصافية المدركة الواقية  
ولن تفسد التيمة أو الرقية إيمان الجاهل بمآله . بل هى  
تعبير مضاعف للإيمان القطرى ربما لا يدركه من بلغ  
ذروة العلم والمعرفة ؛ فليس التوسل إلى التئى عليه الصلاة  
والسلام أو أولياء الله الصالحين عند المسلمين أو إلى  
العلماء والقديسين عند المسيحيين دليلاً على قلة الإيمان .  
بل إنه صدق إيمان عميق اختلط برواسب الفطرة فى  
نفس لم يحورها العلم من قيود الخرافة .

وما أشبه معانى الرقى التى تردد الرقيقات كلماتها  
اليوم ومن يسمحن بأبدين على جبهة الموتى ورأسه وبقية  
جسمه للوقاية من الحسد وشر عين الحاسد ، أو للشفاء  
من مرض — بتلك الرقية تتلوها قديماً أم مصرية لتندأ  
الشر عن وليدها وتبعد عنه الشياطين فتقول : « انخرج  
يا من تأتى فى الظلام ، وتدخل خلعة ، هل أتيت  
لتقبل هذا الطفل ؟ لن أسمع لك بأن تأخذته منى . لقد حصته  
لتأخذته ؟ لن أسمع لك بأن تأخذته منى . لقد حصته



يخرجان من صلب واحد : صلب الإله جب ( الأرض )  
والإلهة نائوت ( السماء ) حين أدركهما الكبير فعجزا عن  
قمع وحشية الناس وشرمهم . ولا شب أوزيريس تزوج  
أخته إيزيس وجلسا على عرش مصر فسادت العدالة وانمحي  
الشر وعم السلام ، وعلم الناس الزراعة والصناعة ،  
حتى تحركت قوى الشر في نفس أخيهما ست ، فأخذ  
أخاه أوزيريس غيلة ، وبدأت المعركة الخالدة بين الشر  
والخير ، يسيطر فيها الشر ويتنصر دائماً ، ولكنه يغلب  
في النهاية ويكون ما له الحزقة وإن كان لا يقضى عليه  
فإن إيزيس تطلق سراح ست بعد أسره ، فيبقى الشر  
إلى جانب الخير ما بقيا إلى الأبد .

فقصة إيزيس هي قصة الخير بكل فضائله وما فيه  
من خير ، والشر بكل رذائله وما فيه من قسوة ، وهي  
القصة التي تصور جوهر الدين في مصر كما تصور  
أبصار جهر الطبيعة المصرية ومقوماتها الخالدة : فأوزيريس  
يرمر نموته وبعثه للتحرير والقضاء أو لموات الأرض  
بعد الحصاد وحياتها بعد الزرع ، كما يرمز ست للجفاف  
والقحط أو هو رمز تلك الصحراء التي تحيط بالوادي  
وتهدده على الدوام .

أما حورس فرمز النبات والثمر ويكاد يرمز كما نظن  
للقوة والعدالة ، ولعل جده في طلب الثأر لأبيه أوزيريس  
من ست بعض ما تأصل في النفس المصرية على مدى  
الأحقاب من تقديس لعادة الثأر وامتنان من يتقاده عنها .  
وتقوم إيزيس العظيمة رمزاً حقيقياً للمرأة في شتى الأماكن  
والمعصور وفي مصر على مدى الزمن بالذات : فإيزيس  
هي هاتور في غير صورة الوقر وصورة الأمومة وصورة  
الطبية كما يرى الدكتور هيكول . وهي فينوس عند الرومان ،  
وأفروديت عند اليونان ، وعشتروت عند الآشوريين .  
وليزيس هي الحب والحنان والوفاء كما تدل به  
للمرأة في كل الوجد بسمها وراء أوزيريس لتبعته من  
جديد ، وهي القوة الخالقة المبدعة لهذا الكون بما تحفظ  
له من سر الحياة ؛ فهي التي تمهر على النوع وترعاه بحنان

وارفع ما بيني وبينك من حجب  
وامح صفحة ذنوبي  
لتسقط منسبة عن يمينك وعن شمالك  
واغفر لي شروري  
وامح العار عن قلبي  
حتى أغدو منك منذ الآن في سلام .

فهذه الأدعية عرفان أصدق العرفان بوجود الله ،  
وفيها ما في الأدبان السماوية من رجاء التوبة ، وفيها إدراك  
قوم للفارق بين الشر والخير ، وما قامت قواعد السلوك  
والأخلاق إلا على إدراك الفارق بين الشر والخير في  
علاقات البشر .

فإن لم يكن الدين مجموعة من قواعد السلوك والأخلاق  
عند قدماء المصريين فإنه يستمد كنهه جوهره الأصل من  
حقيقتين أزليتين : هما الخير والشر . وهما حقيقتان  
لا تنفصلان أبداً ، ولا تفهم إحدهما دون الأخرى .  
فما لم يكن الخير لا يكون الشر . وما لم يكن الشر لا يكون  
الخير . والإنسان لا يدرك كنه الأشياء ما لم يدرك  
أضدادها ، وقد تمثل الأفقانون هاتين الحقيقتين في الثور  
والظلام ، في الملاك والشیطان ، في الجمال والقبح ،  
في الفضيلة والرذيلة ، في البر والجحود ، في الطاعة  
والمعصية ، في النبل والخسة ، في الشفقة والقسوة ،  
وما تعد جميعاً في ذاتها مقياساً للمخلق الكريم والمخلق  
البديء ، والسلوك النبيل والسلوك الوضع .

وتصور قصة إيزيس كل هاتيك المعاني : الصراع  
بين الخير والشر ، بين الخلق والدمار ، بين الحب  
والجذب ، بين التضحية والأثرة ، بين الحياة والقناء .  
تنبع جميعاً من مصدر واحد ؛ فالخير توأم الشر وضده .  
والخلق توأم الدمار وضده ، والحب توأم الجذب وضده  
والتضحية توأم الأثرة وضدها ، والحياة توأم القناء وضده .  
فلذا تمثل الخير « أوزيريس » فقد تمثل توأمه « ست »  
الشر إلى آخر ما في قوى الخير والشر من اقتران وتضاد .  
فالخير الذي يمثل أوزيريس والشر الذي يمثل ست

رائعة من عهد «أمنتخب الثالث» في التسييح بحمد  
«آمون رع» على أنه الشمس في جوهره وتدعو «رع  
خبي رع» و «حورس الأكبر» و «آتون» وتوحد بينه  
وبين «آمون» نفسه . و «خنوم» بارئ الخلق و «بتاح»  
إله منف ، وهي نعمة من نعم التوحيد في الديانة المصرية  
القديمة : منها :

«أيها الخالق الذي لا خالق له

أيها الواحد الأحد الذي يطوى الأبد

إنك تمضي على عجل عبر الملايين ومئات الألوف

من القراسخ في لحظة

حين تشرق في البكور تفتح العيون لأشعتك

وحين تغيب وراء الجبال الغربية

يتشى النوم البرايا كأنهم فوق

أنت أير أم للأفة والبشر

والخالق الخالد في آثاره التي لا يحصيها العد

واراعي الفناء الجبار لرعيتي

وأولئك الملاحم لما كانت لهم حياة .

ويبدو أن «ول ديورانت» لم يدرك جوهر الدين

في مصر القديمة كما أدرك مظاهره ، فأخذه من جانبه  
الكهنوت وطقوسه المعقدة أكثر مما أخذه في بساطته وجوهره  
الأعلى . جوهر التوحيد الذي شابه منذ البداية ، حتى  
قبل أن يقوم «أختاتون» بانقلابه الديني كما يرى «لولين  
جريفث» ، والإيمان بقوة عالية تسيطر على الكائنات  
جميعاً وتتمثل في كل مظاهر الحياة من نبات أو حيوان  
اكتسب مظهر القداسة دون أن يكتسب جلال التأليه ،  
بل إن الحيوان لم يؤله في مصر القديمة أو يعبد كما يقول  
«برست» إلا في عهد التأخر والاضمحلال في العصر  
الرواني .

ووقع «ول ديورانت» في خطأ آخر حين قال :  
إن الكهنة قد صرفوا همهم إلى بيع التائم وتلاوة الرق  
وممارسة طقوس السحر والكهانة . فلم يخلوا بعظة القوم  
أو تعليمهم الأخلاق ، فكانه ربط بين المبادئ

الأموعة مهما كلفها من جهد وعاء . فقد سهرت على  
حورس ورعته بعد أن حملت فيه بمعجزة إلهية ، وهي  
في مصر الملاحاة التي تزرع الأرض إلى جانب الفلاح  
بما عثرت عليه من القمح والشعير بين نباتات مصر البرية  
ودلت عليهما أوزيريس ، فعلمنا الناس زراعتهما وسقياهما  
وحصادهما .

فالدين عند قدماء المصريين كما تصوره قصة  
إيزيس أو كيتاب الموتى أو غيرها من الطقوس والشعائر  
والتراث المقدسة هو أقدم وأنبى ما عبر به الإنسان عن  
مبادئه الأخلاقية كما نراه في هذا الاعتراف الذي تعلن  
فيه الروح برأيتها من الذنوب أمام قاضي الموت الأكبر  
إذ تقول :

«سلام عليك إلهي الأعظم . رب الصدق والعدل .

هأنذا أتف أملك يا رب . وحيي في لأملأ عيني

ببهرجالك ، أصدقك أني لم أعظم الناس فتيلاً . ولم أجد

على فقير . أو أفرض على حر عملاً لا يقضه هو على

نفسه ، لم أك وائياً ، ولم آت إنما تبغض الآلهة ، لم يسي

سيد إلى عبده عن طريق ، ولم أقض على إنسان جوعاً

أو أتسبب في بكاء أحد ، أو أقتل نفساً . ولم أكن

ولم أنقص من مثونة الهيكل أو أفسد طعام الآلهة .

ولم آت معصية شبة في المعبد أو أكفر بالآلهة . ولم أكن

من المطفئين . ولم أمتع معاوني من لم رضخ ،

أو أدخ في شباكى طيراً للأرباب . أنا طاهر ظهور .

مطهر .

وما من دين من ديانات العالم القديم يقترب من  
الوحدانية كما اقرب منها دين مصر القديم : فينا كانت  
شعوب العالم في ذلك الزمن الموغل في القدم . تعبد آلهة  
عدة ، كان المصريون قد انصرفوا جميعاً إلى عبادة إله  
واحد ، كما يقول «لولين جريفث» . هو الشمس في  
السموات العلاء ، رمز رع العظيم ، وما من معبود آخر  
غير رع إلا مظهر من مظاهر رع ، فسبك الإله التماسح  
هو «سبك رع» وآمون هو «آمون رع» . ونعمة تزينة

شئت أن تكون حكيماً فارح بيتك وأحب امرأتك التي تضمها ذراعاك ، واعلم أن السكوت خير من الكلام . وفكر في أنك إذا تكلمت فقد يكون في مجلسك من هو أكثر منك خبرة وعلماً ، فليس من الحكمة أن تخوض بالقول في كل سبيل . وإن كنت ذا سلطان فليكن العلم وإخلاقك مسلكاً إلى الشرف ، واحذر أن تقاطع الناس في حديث ، واكبح جماح حماسك حين تتكلم . واضبط عواطفك .

فالدين هو الذي طبع الحياة في مصر بطابعه العميق ، فعدا كل ما تدين به حياتهم صدى لعقيدتهم الدينية ، وغدا كل عمل من أعمالهم مشوباً بلعنة من لمساته المؤثرة الغالبة . بل إن الحياة جميعاً غدت وسيلة لتحقيق عقيدة دينية شددت إليها المصريين بأمراس قوية فلم يعملوا إلا لها ، هي عقيدة البعث والخلود في جوهر الديانة المصرية القديمة ، وهي العقيدة التي ميزت دينهم على غيره من الأديان ، وضمتهم بذلك الطامع الغريب من التدين والأصالة الدينية .

وعا الذين في ذاته قوام السلوك وإخلاق في المجتمع المصري . فكانت فلسفة « بتاح حنب » الأخلاقية حين يشير إلى فرح الإله هي نفسها قوام الطبع في مجتمع متدين .

لهذا كانت منعة الطبع عند المصريين هي منعة الدين والتدين . هي الحافز لكل خير ، والوازع من كل شر ، والغرض المنشود من الحياة جميعاً ، فخلدت مصر في منعة الطبع لدى بنينا ، وعمرت في الزمن القديم ما لم تمرر ككلديا أو بابل أو آشور أو أثينا أو رومة . وبقيت مصر حية خالدة في حاضرها تحفظ وتجدد ما أثر ما ضيها ، فصر - مهما تولت عليها الغير ، أو حصفت بها الأزمان والحقب ، أو تفتريت عليها الدول ، أو حكمها بنوها أو غير بنينا - هي مصر الخالدة الباقية على الزمن ، هي مصر النيل في جريه منذ القدم ، وهي مصر الوادي الأخضر منذ اعشوشبت الأرض باخضارها الزاهي .

الأخلاقية وعظمت الكهان أو أن الخلق لا يكتسب بغير الموعظة . في حين أن الأخلاق عامة هي ثمرة عادات اجتماعية وعقيدة دينية . أو هي جماع تقاليد ومأثورات تنمو وتتأصل في جوهر العقيدة الدينية دين مظهرها ، وهي أشد ما تكون صفاء في عهود القوة والتفوق وأكثر ما تكون ضعفاً في عهود الاضمحلال والتأخر . فتم الحرافة وتشيع الشعوذة وينعكس أثرها على الأخلاق عامة ، وفي عهود الاضمحلال والتأخر هذه ، تقوى شوكة رجال الدين ، فيطمعون الحياة بطابعهم الكهنوتي المقيت .

ولعل أقدم فلسفة أخلاقية في الوجود كما يؤكد « ول ديورانت » نفسه هي التي وردت في تعاليم « بتاح حنب » وكان حاكم منف وكبير وزراء الملك في عهد الأسرة الخامسة ، فكانه سبق « كنفوسوس » و « سقراط » و « بوذا » بالقرنين وثلاثة عام ، وهي تعاليم في غاية البساطة يزجها « بتاح حنب » إلى ولده ، لإخلاقه أنه يتعلم في منصبه لدى الملك بعد أن أدركته الشيخوخة وحل به كلال السن ووهن البدن فيقول :

« أي بني ، لا يغرنك علمك فتزهر به على . وليكن حديثك للجاهل كحديثك للحكيم ، لأن الغفلة لا حد لها . كالصانع لا يدرك الكمالي في صنعته ، فالكلم العذب أندر من الزمرد بين الحصى ، وكن وادعاً يقبل عليك الناس طامعين ، فينبهوك بهدياها ، واحذر أن يكون كلمك مكثراً لأعدائك ، ولا تعد الحق ، ولا تكرر قول غيرك ، أميراً كان أو فلاحاً . يكسب به قلوب الناس ، فإن ذلك يفيض إلى النفس . . .

وإذا أردت أن تكون حكيماً فليكن لك ولد يفرح به الإله ، وكن به حفيواً ما اقتدى بك وساس أمورك على خير ما ترجو ، فإن شذ واستترت وحاد عن السبيل ، وصار عنيفاً لا يخرج من فيه غير القمحش ، فاقصر به حتى يظن صالحاً ؛ ففضيلة الولد مسرة الأب ، وإخلاق الكرم لا ينسى أبداً .

وأينما تكن فاحذر أن تكون لك بالنساء صلة ، فإن

بالحفاظة ، وهذا الطموح كان مشوباً بالأنانية ، فلم نرى الحياة المصرية انتقالاً خطيراً يمكن أن يؤثر في الحضارة تأثيراً بعيداً ، ولم نر فيها هذا التطور الغلاب القذ السريع الذى يدفع الحضارة قديماً إلى آفاق جديدة من عوالم الفكر والفلسفة والأدب والعلم والاختراع ؛ فحين بلغ انتصار الحضارة مداه في الدولة القديمة ظلت مصر آلاف السنين تعيش على هذا التراث الذى أبدعته حضارة الدولة القديمة لم تصف إليه جديداً من علم أو فن إلا من حيث الإبداع والنوع القنى ؛ فإن الحقب الطوال التى سبقت قيام الدولة القديمة ومهدت لهذا الانتصار الحضارى الباهر في أول عهود التاريخ المصرى ظلت مغلوقة في ضبابها الإهمال منذ بدأ « مانتين » يؤرخ لبداية التاريخ في مصر ببداية عهد الأسرات ، وجرى جريه من أقى بعده من المؤرخين وأولم « هيرودوت » الذى نحا في تاريخه منحنى مانتين . ثم إن المدينيات التى سبقت عهد الأسرات كما قلنا من قبل ظلت مغلفة بغلاف من الإبهام والغموض ، لأن الكتابة لم تكن كد عرفت في تلك العهود ، حتى إذا عرفت في عصر بداية استعمال المعادن ، اقترنت معرفتها بظهور الأسرة الأولى ، فالتدوين التاريخي لم يعرف إلا بمعرفة الكتابة ، وظلت عصور ما قبل التدوين التاريخي مغلفة بذلك الإبهام والغموض ، لا نرى من قصتها شيئاً إلا من خلال الحفريات التى يكشف عنها التنقيب حيناً بعد حين ، ولا ريب أن تلك الحقب الطوال قد حفلت بتقديم حضارى باهر هو الذى مهد لحضارة الدولة القديمة التى حملت فيلسوفاً « كرينان » على أن يقول : « إن مصر ولدت مكتملة تمام » فإن رينان قد أغفل تلك الحقب الطوال التى مهدت لتلك الحضارة وأبدعتها ؛ فالحضارة المصرية في نشأتها وشبابها هى حضارة ما قبل عهد الأسرات ؛ أما حضارة مصر في عهد الأسرات من الدولة القديمة إلى الدولة الحديثة فهى الاستواء والنضج والاكتمال ، وكان دور مصر التاريخي حين ذاك أن ترضى هذا الاكتمال ، وتصوره ، بل إن تاريخها خلال آلاف

وهى مصر الشمس المشرقة على الدوام والسياء الصافية اللامعة بنجومها ، وهى مصر الراحة والدعة والانطلاق النفسى الذى لا يحجبه عبر اللاهية حجاب . هى مصر فحسب . ومنعة الطبع كما قلنا هى وقاء الروح المصرية من التبع والانحلال اللذين يصيبان الشعوب فيقضيان عليها ؛ وإذا كانت منعة الطبع هى منعة الدين والتدين عند المصريين فهى دون ريب الأثر القذ لقلع البيتة في مجتمع إنسانى يجاوبها ويتكيف بتكيفها .

ومنعة الطبع هذه هى التى صانت على المصريين تقاليدهم وأثورتهم وعاداتهم واستطاعت وهى في أقصى عهدها اضمحلالاً وركوداً أن تمثل التازح والغريب ، واستطاعت من عميق غفوتها أن تستيقظ ومن ركودها أن تنبث ومن اضمحلالها أن تنهض كأروع ما تكون الأهم قوة حيوية ونماء في رباط من وحدة الشعور وقوة الفكر الجماعى .

فإذا قلنا : إن الخلود والاستمرار هما طابعان للتاريخ في مصر وإن وحدة الشعور والأصالة الدينية هما قوام الشخصية المصرية فإن منعة الطبع كانت وقاء ذلك جميعاً . والخلود والاستمرار — وإن كنا نرى بهما خلود الحياة والحضارة — هما قبل كل شيء خلود الحياة واستمرارها في تقاليدها وأثورتها وعاداتها . وخلود الحضارة واستمرارها في روحها وطابعها التميزين . وهذا ما كانت منعة الطبع وقاءه .

وإذا قلنا — إن منعة الطبع هى من تبع الدين والتدين في جوهر العقيدة المصرية — فإن وحدة الشعور هى التى جعلت من منعة الطبع سمة عامة عند المصريين .

وفى هذا الرحاب من منعة الطبع جرى التاريخ في مصر متميزاً بمخاضاته التى سلفت وإلى لم يشاركه فيها شعب آخر أكثر مما جرى في رحاب الذكاء والخلق والإبداع ، وقد يبدو هذا مناقضاً لما حفلت به الحضارة المصرية من آيات أو رواتع هى — ولا ريب — من خلق إنسان ذكى طموح ، ولكن هذا الذكاء كان مشوباً

ويغلو الملك ألعوبة في يد الكهنة أو يد أمراء الإقطاع ، ولم يكن تاريخ مصر في عهد الأسرات الذي يزيد على ثلاثة آلاف عام إلا تاريخ ملوك أقوياء وآخرين ضعاف ، وأمر توطد سلطانها وأخرى تفقده عندما تنوب سلطة الملك في سلطة أمير الإقطاع حتى يظهر ملك جديد يجمع السلطة في يديه مرة أخرى بعد أن يقضى على سلطان المقاطعات ، ويتجدد اللاهون والمسرح باق .

فالحضارة المصرية حين شبت مكتملة الخاء منذ فجر التاريخ المصري كما ظنها « رينان » كان دورها بعد ذلك أن ترعى هذا الاكتمال وتصونه ، وهي في ذلك ليست في حاجة إلى موهبة الذكاء كما هي في حاجة إلى منعة لطبع . فإذا فاقت منعة الطبع موهبة الذكاء لدى المصريين ثمرد ذلك كـ قلنا أن ذكاءهم قد اكتمل كما اكتمل شأنهم الحضارى منذ البداية ، وإذا بدا للرائي أن تقدمهم التاريخي يفوق تقدمهم الحضارى فلأن الحضارة في مجتمع زراعي لا يمكن أن تصل إلى ما وصلت إليه من إبداع وتميز في تاريخ مصر . وكان على مصر أن تصون هذا التقدم الحضارى وأن يكون التقدم التاريخي عوناً لهذا النظام الحضارى على البقاء .

وربما لا نلمس الفارق بين التقدم التاريخي والتقدم الحضارى في مصر ما لم تناول مظاهر التاريخ المصري في تطورها وتقدمها عبر الحقب التي مرت بها وأنواع الحكم التي سادتها ، ولن يتأتى لنا ذلك ما لم نسر مع التاريخ في مجراه حتى نشرف على حاضره بما يجب أن يكون موضوعاً لحديث آخر .

السنين من حكم الأسرات الملكية كان صراعاً في سبيل المحافظة والبقاء ، فإن دور التحدى والاستجابة - وإن ظل يسود تاريخ مصر جميعاً - قد بلغ مداه من القوة والعنف في تلك الحقب التي سبقت عهد الأسرات . وفي هذا الصراع المرير من التحدى والاستجابة بين الفرد والبيئة كانت التقاليد والعادات والمأثورات التي نمت الشخصية المصرية وطبعت المجتمع المصري بظابعها الغلاب القاهرة ، تتبلور وترسب في قرارة النفس المصرية ؛ فإذا هي في اكتمالها ونضجها تفتقر باكتمال الحضارة ونضجها كذلك ؛ فالحضارة المصرية كما يقول « برستد » هي وليدة النهر والوادي . والنهر والوادي هما اللذان طبعوا المصريين بذلك الطابع الغلاب الذي نمت عليه عاداتهم وتقاليدهم ومأثوراتهم .

وحضارات المجتمعات الزراعية حضارات محاطة بضدها . ودورها - حين تكتمل - أن تحافظ على هذا الاكتمال وتصونه ؛ لذلك كانت في صراع دائم مع نفسها ؛ فالمجتمعات الزراعية تحمل في داخلها بذور انحلالها كما تحمل بلور قوتها ؛ ومن ثم كان صراعها مع نفسها . صراعاً بين عوامل الانحلال وعوامل القوة ، وقوتها وانحلالها هما في طبيعة النظام الاجتماعي والإداري الذي يحكمها ، وطالما كان النظام الإداري قويا مستتباً كان النظام الاجتماعي أشد ارتباطاً وأكثر تماسكاً ؛ ومن ثم كانت الصدارة دائماً للنظام الإداري وما فيه من عناصر القوة والتكامل ؛ لذلك كانت عهود القوة في تاريخ مصر هي العهود التي حكمت فيها أسر قوية أو ملوك أقوياء . وتبدأ عهود الضعف - حين تفقد السلطة المركزية هيبتها

# الوحدة الفنية بين مصر وسورية

بقلم الأستاذ محمد عباس عبد الوهاب

وما إن آل أمر المسلمين إلى بني أمية حتى أقاموا خلافتهم في إقليم سورية ، واتخذوا من دمشق عاصمة لهم ، فكانت مركز العالم الإسلامي تشع منها الحضارة والفن إلى سائر بقاع الإمبراطورية الممتدة من الأندلس وسواحل إفريقية غربا إلى الصين شرقا وشبه الجزيرة العربية واليمن جنوبا ، ولهذا فقد نبت أصول الفن الإسلامي العالمي في دمشق ، وقامت على أسس قوية مستمدة من أحكام القرآن وتعاليم الدين سواء في العمارة أو في الفنون التطبيقية الزخرفية ؛ ولتخذ في ذلك مثلا : عمارة لمسجد : فالصلاة معروضة ، ولكن من المفضل عند الله والأجزل ثوبا أن تقام جماعة بالرغم مما في الدين من تسامح ؛ فالمسجد إذن هو بيت الله ، وتصميمه المعماري وضع خصيصاً لعبادته ، وإن المسلمين ليقومون فيه للصلاة ، المسلم بجانب أخيه المسلم في صفوف متوازية مع جدار القبلة الذي يتوسطه محراب الإمام ؛ ولهذا كان تصميمه يتكون من أروقة عظيمة الانساع ، وكانت عناصره المعمارية يقوم كل منها بفرض ديني : كالمذلة والمحراب والمئبر .

ولما كانت هناك أيد كثيرة في مختلف بقاع الإمبراطورية الإسلامية ساهمت في إخراج هذا الفن وتنقيده ، فإن هذه الأيدي ولا شك كان يجب أن تكون متأثرة بإقليميتها ومحليتها في إنتاجها ، وقد كان : ففي مصر وسورية كانت هذه الأيدي عريقة في الحضارة مرت بمراحل وأطوار مختلفة كان آخرها في كلا الإقليمين — قبل الإسلام — مرحلة الفن البيزنطي . ولما كان هذا

في أعقاب الوحدة المباركة بين مصر وسورية وتأسيس الجمهورية العربية المتحدة سوف تتحقق وحدة شاملة للفن والفنانين ؛ فقد ذكر التاريخ أن البلدين اندجما واتحدتا مراراً تحت حكم واحد ، وكانت تعقد بينهما صلات اقتصادية وسياسية يعقبا ترابط واندماج فني . وكان هذا الترابط قويا في جميع عصور التاريخ القديم ، ثم تماسكت عراه في العصر الإسلامي :

ففي فترة متقاربة من القرن الأول للهجرة فتح العرب سورية ومصر ، واستقبلهم أهل الإقليمين مرحبين مستبشرين بخلاصهم من حكم المستعمر الأجنبي فكان ذلك من أكبر العوامل التي مهلت مهمة الفتح . وسرعان ما جمع الحكم الإسلامي بينهما برباط الدين واللغة والثقافة والسياسة وشئون الحكم . ولما تعقد هنا لأي من هذه الروابط . وإنما نبحت في وحدتهما الفنية . فقد ظهر في الفن المصري السوري وحدة قوية أكثر من أي إقليمين آخرين ، أدت إلى اختلاف مؤرضي الفنون في التفرقة بينهما لإبعاد درس وبحت علمي ربما لا يؤدي في بعض الأحيان إلى الرغبة في التفرقة بين وحدتهما الفنية لنعرف إلى أي منهما تنتمي صنعة أو زخرفة ؛ لذلك بات من الصعب أن نقول : هذه التحفة من الزجاج أو السجاد مثلا — كما ستعرض بعد — من صنع مصر أو سورية .

وفي عصر الخلفاء الراشدين لم يكن الفن مزدهراً لما اتصف به عصرهم من نقش ونسك بالقواعد التي يحلها الدين لتقرب العهد بأيام الرسول عليه السلام .

إلى الفنون واحدة لا تختلف في تقدير معاييرها وتكييف قيمها . وكان الحاحكم - وهو الوجه الأعلى للفن - واحداً في قرأت مختلفة طويلة .

فكان أن نشأ الطراز الأموي وهو الدعامة الأولى للفن الإسلامي في عصر بني أمية . ومن أهم مميزاته وعناصره الزخرفية ، ورقة الأكائس التي هي عصره الشائع ، كما رسمت أوراق العنب وعناقيد وفروعه المتموجة . وكانت هذه عناصر سورية اندلجت فيها عناصر مصرية سورية أخرى كالزخارف الهندسية والكتوش أو الزهريات التي تنبت منها الأزهار والورود والفاكهة ( صورة ١ ) فكانت أهم الخصائص المميزة للفن الأموي المصرية سورية ، تظهر الدقة والإبداع في رسمها ، والصدق في تمثيلها للطبيعة أصدق تمثيل ، يتخللها بقدر ضئيل رسوم الحيوان والإنسان ، أضيف إليها في بعض الأحيان كتابة كوفية تقليدية نسبها إلى ذلك العصر .

وقد أخرج هذا الفن الفنانين من أهل سورية ، كما استعان الأمويون بحمال من مصر عملوا في القدس ودمشق . فساهموا جميعاً في تشييد قصورهم ومساجدهم في بلاد الشام وتجميلها بالزخارف .

وتجلت مظاهر هذا الفن في سورية ومصر في العصر الأموي على سائر المنتجات الفنية التي وصلت إلينا . فإن الحل الأموية والتحف العاجية عليها زخارف بالتحريم لهذه العناصر ، وكانت صناعة الفسيفساء (١) مزدهرة في العصر الأموي ، وأبدع آثارها في العصر الإسلامي بصفة عامة هي فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموي في دمشق ، ويرجع جانب كبير من فسيفساء قبة الصخرة إلى عصر بنائها في سنة ٧٢ هـ .

( ١ ) نتج الفسيفساء من تجميع مكعبات صمغية متعددة ألوانها من الزجاج أو الحجر أو الرشام أو الصدف ، وتثبت بعض هذه المكعبات إلى جانب بعض على أرضية من الحصى الرخ ، لترتفع الحوائط والحدائق بأشكال مسوية ذاتية هندسية وكثافة في الألوان راحية راقية .



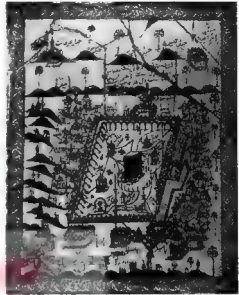
( ١ ) زخرفية أموية الطراز معمورة حجراً حيداً على لوح من حشب . تحمل زهرة يسبق منها فروع العنب المتموجة وأوراقه وعناقيد ، وقد مثلت هذه الزخرفة على سائر المنتجات الفنية كالأحجار والسيراميك والتجاج والفسيفساء ( منتخب الفن الإسلامي )

فنّاً أجنبيّاً ورد إليهم مع المستعمر فإنهم سرعان ما تخلصوا منه ، واندجوا بكل ذاتيتهم وأصالتهم الفنية تحت راية الدين ومقتضياته حتى أخرج الفن الإسلامي ، ومن الواضح أنه يمكننا التعرف على قوة هذا الفن لأول وهلة بالرغم من تعدد طرزه ومدارسه وأساليبه ، فيقال : إنه فن إسلامي من الهند ، أو من إيران ، أو العراق ، أو الأندلس ، ولكن الفن المصري السورى ظهرت فيه وحدة قوية أكثر من أى إقليمين آخرين - إذا استثنينا وحدة الفن الإسباني المغربي - لأن الفنانين في كلا الإقليمين كانوا يرحلون ويتقنون بينهما دون قيد ، وكانت نظرهم

عمرو ، وقصر الحير - وقصر الطوبة ، وجدرانها المبنية من الحجر الجيري مزينة بزخارف أموية : فزخرفة قصر المشق الذي يرجع تأسيسه زمن « الوليد الثاني » قد نقلت واجهته وأعيد تركيبها ، وعرضت في متحف برلين ، وتضم زخارف نباتية رائعة محصورة بين مثلثات ، في بعضها طيور بينها شجرة الحياة . وحيوانات خرافية ، ويلاحظ أن بعض هذه العناصر محوّر بعض الشيء عن أصوله الطبيعية ، وهذه خاصية في الزخرفة الإسلامية بصفة عامة بدأت في الطراز الأموي . وما يلاحظ أن الزخرفة الأموية في هذا القصر دقيقة إلى حد كبير ، بارزة عميقة بالحفر مما يضفي على مظهرها ظلالاً متفاوتة تحدث بينها تبايناً شديداً يجعلها تبدو وكأنها زخارف عمرة ، وكما عرضت واجهة قصر المشق في متحف برلين فإن متحف دمشق نقل واجهة قصر الحير وعرضها في إحدى ردهاته لتكون أنموذجاً للزخرفة الأموية . ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة - بالرغم من مكانته العالمية باعتباره أكبر متحف للفنون الإسلامية - فقير في منتجات الفن الأموي تفقد فيه أمثلة لهذه الزخارف الحجرية أو الرخامية .

وسادت هذه الزخارف سائر المنتجات الفنية في مصر صورية ، ويعتبر ذلك أهمية كبيرة في وضع الخطوط الرئيسة للزخرفة العربية (Arabesque) التي عمرت إلى العصر الحاضر . ونقلت إلى أوروبا .

وهكذا وضعت سورية في عهد بني أمية حجر الأساس في الفن الإسلامي ، وكان الخلفاء ميالون للترف والإصلاح : فقد ذكر اليعقوبي أن معاوية حج في سنة ٤٤ هـ ، وقدم معه من الشام منبر ، فوضعه عند باب البيت الحرام ، فكان أول من وضع المنبر في المسجد الحرام ، وفي هذه السنة عمل معاوية المقصورة في المسجد ، وكان أول من كسا الكعبة بالديباج ، وكان عبد الملك ابن مروان أول من وقف التعامل بالنقود البيزنطية ، وسك « الدراهم السميرية » عربية خالصة في سنة ٧٦ هـ .



(٢) دوحه من الحزف عليه رسم تكية المكرمه والحرم والادوية  
والأكن أخرى موضحة أعمامه ، والرسم والكتابة بالادوية ، على الحجر  
إلى الله تعالى محمد الشامي يمشق في ذي القعدة سنة ١١٣٩ هـ .  
(متحف الفن الإسلامي)

(٢ - ٦٩١ م) على عهد الخليفة «عبد الملك بن مروان» ، الأموي . وهي بالنظر الداخلي للقبعة ، وتضم كتابات كوفية لأيات قرآنية ونص تاريخي . وزخارفها نباتية هندسية يغلب عليها اللون الأزرق والذهبي ، وهي ذات مسحة من التفخامة والجلال .

وقد أثلث الحريق معظم فسيفساء الجامع الأموي بدمشق ، ولم يبق إلا أجزاء قليلة منها ، زخارفها نباتية يتخللها رسوم أشجار وقصور ومنازل خلوية ذات أسقف شبه مخروطية ، وكلها مناظر طبيعية لهر يردى وما يحيط به من مناظر في مدينة دمشق .

واستخدم الحجر في العمائر الأموية الدينية والمدنية ، ومنها القصور التي شيدوها كقصر المشق - وقصر هشام . وقصر



به ولاية دمشق في القرنين الخامس والسادس الهجريين .  
ولعله انتقل من هناك إلى مصر مع بدر الجمالي الذي ولي  
دمشق قبل قتلوه إلى مصر ، وصار « السيد » لقباً عاما  
على أصحاب السلطان الحقيقيين في مصر منذ زمن بدر  
الجمالي حتى نهاية عصر المماليك .

وفي سنة ١١٦٩ م تكونت الدولة الأيوبية في مصر  
على يد « البطل صلاح الدين » ، ثم انضمت سورية  
لحكمه في سنة ١١٧٦ م ، وفي عهده اشتعل الحساس  
الديني عند المسلمين لتوحيد البلاد الإسلامية المأهولة ،  
فأصبحوا يشعرون بقوة الصليبيين ، كما  
أصبحوا أشد حرصاً على قوميهم واعتزازاً ببلادهم وبأن  
القدس بلدهم فهي بمكانتها وإجلالها في نفوسهم تدفعهم  
إلى اقتراحها من الصليبيين اقتراحاً ، فكان لصلاح الدين  
مواقف خالدة وبطولات رائعة في حروبه ضدهم غلظها  
الشرق والغرب .

وفي عهده لوى لوى فليب ملك فرنسا ، وذلك في كتابه عن  
ما قيل في علاقتهم بالمسلمين ما كتبه العالم جيزو Guizot  
وزير لوى فليب ملك فرنسا ، وذلك في كتابه عن  
« تاريخ الحضارة في أوروبا » حيث ذكر أنه : « من  
الطريف أن تبتين في كتب التاريخ التديم شعور المسلمين  
نحو الصليبيين ، فإنهم كانوا ينظرون إلى هؤلاء الأوروبيين  
كأنهم برابرة ، وكانهم أكثر الناس غلظة وغباء وأقلهم  
مدنية وتبذيراً ، أما الصليبيون أنفسهم فقد أدهشهم  
وأثر فيهم ما رأوه عند المسلمين من ثروة ومدنية وكرم  
الخلق » ثم تبع هذه الفكرة الأولى صلات عدة بين  
المسلمين والصليبيين امتد أثرها ، وأصبحت أعظم شأناً .

وبقيت آثار في كلا القطرين من العصر الأيوبي  
كثيرة معمارية وفنية ، فكان مزدهراً من العمارة نوعان :  
الأول العمارة الحربية كالقلاع والاستحكامات والأسوار ،  
والآخر المدارس .

وفي بداية عصر المماليك أغار التتار النازحون من

ذلك للقضاء على العملة الرومية ولتحرر الاقتصادى  
واعتماداً بالسلطان العربى ، كما ضرب يزيد دراهم بيت  
الهابرية ، وكانت هذه العملات كلها تحمل عبارات  
لسك ( التاريخ واسم الخليفة ومدينة الضرب ) ، وعبارات  
لرأية ، وكانت شائعة الاستعمال في مصر والشام ،  
يسار ضرب العملة الإسلامية على هذا الخط في شكله  
يظهره لا يكاد يخرج عنه .

ولقد أشاد أهل سورية بمجد الأمويين وحضارتهم ،  
ظلوا ما لا يقل عن أربعمائة عام بعد سقوط بني أمية  
رجون عودة من كانوا يسمونه « بالسقياني » بعيد مجدهم  
لأمويين .

وما إن حكم الفاطميون مصر في منتصف القرن  
رابع الهجرى ( ١٠ م ) حتى امتدت صلاتهم بسورية ،  
بنشروا مذهبهم الشيعي فيها أيضاً ، ونتيجة لهذه الصلة  
صبحت هناك خلافة فاطمية في بصرى صورية .  
خلافة أموية في الأندلس ، وعباسية في بغداد . ولبن  
طردون أكثر أخذاً بهذا الأمر الواقع واعتزافاً بشرعيته .

ولقد ازدهر الفن الفاطمى في كلا الإقليمين وكان  
سلوبه مميزاً يتضح فيه كثرة الإقبال على رسم الإنسان  
على عكس ما تجنبه المسلمون قبل عصرهم . وذكر  
لقرى مؤرخ مصر أنه حينما حدثت « الشدة العظمى »  
أيام الخليفة المستنصر الفاطمى استدعى بدر الجمالى  
ن الشام ، فجمع السلطة في يده ، وأصبح الحاكم  
فعلى للبلاد ، وأعاد للبلد مكانتها الفنية بعد اضمحلالها ،  
إذا بالصانع يخرجون لنا تلك المنشآت المعمارية العظيمة  
في مزل حتى اليوم موضع الفخار والإعجاب ، وهي  
م بخارفتها عن دخول عناصر جديدة على الفن الفاطمى  
نت من سورية وأرمينية على أيدي من هاجر من الأرمن  
لسوريين للعيش في ظل بدر الجمالى في مصر .

ومن طريف ما يذكر أن لقب « السيد » الذى  
نطمت به الثورة سائر الألقاب التركية الدخيلة تعت



واستوطنوها ولم تنجح آثار فيها . وكانوا يوقعون باسم « الشامي » على مصنوعاتهم ، كما هي الحال عند المصريين الذين أثبتوا نسبهم إلى مصر ، فوقعوا باسم « المصري » ومن أشهر خزاني مصر في عصر المماليك « غيبي » الذي وقع أحياناً « غيبي الشامي » (صورة ٢) أو « الشامي » فحسب نسبة واضحة إلى بلاد الشام . فقد قيل إنه سوري الأصل عاش في تبريز بإيران زمناً ، ثم هاجر إلى مصر .

ومن أهم أنواع الخزف في تلك الفترة هو الخزف ذو البريق المعلى الذي استمرت صناعته قائمة في مصر . ثم اختفت حتى اليوم ، وما هو معروف أنه اختفى من مصر . وظل سورية قرنين بعدها حتى القرن الرابع عشر الميلادي . وفي إحدى المجموعات بباريس تحفة عليها النص التالي : « صنعت لأسعد بالإسكندرية . عمل يوسف من دمشق » وغالباً ما تكون قد صنعت بعد زوال صناعتها من مصر . وهي دليل قوي على ذلك . ومن خرف نوع تقليد الروساين والبيلاطون الصينى ونوع ذو رسوم طيور وحيوانات في مناظر قريبة من الطبيعة ، وكذلك صنعت بلاطات لتكسية الجدران (صورة ٣) .

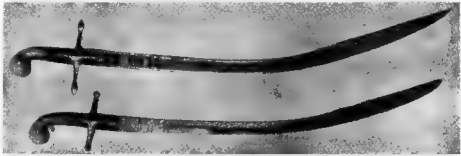
وفي عصر صلاح الدين صنعت لأمراء الأيوبيين تحف معدنية بأسلوب واحد في دمشق وحلب والقاهرة ، ولولا العبارات المكتوبة عليها ما أمكن الاستدلال على مكان صنعها ، وقد استمرت هذه الصناعة متشابهة في عصر المماليك وتجلت فيها أساليب مختلفة من حفر وطرق وتصفيح وتخريم وتكفيت بالذهب أو الفضة أو النحاس ، وكانت العناصر الزخرفية المشتركة تتكون من طيور متبادرة أو متقابلة وعناصر نباتية مزهرة والبطل الطائر والغزال المطلق وناظر الطرب والرقص . وأشكال هذه المصنوعات كانت متنوعة ، فيها : القباب والأهلة الكبيرة فوق المآذن والمصابيح والأبواب المصفحة ، والأسطرلابات (الساعة الزمنية الفلكية الشمسية) ، والأدوات الطبية والهندسية ، وأدوات الغزل والنسيج .

مقتضيات لم تكن في المساجد الأولى للإسلام ، ومنها أماكن الصوفية والزهاد ومنازل الأساتذة والطفلة في الأدوار العلوية . وهذا كله دليل على أن الشكل المتعادم كان من وجى الحاجة ومن مقتضيات التطور لا من وجى الصليب والصليبيين .

وأهم العناصر المعمارية في المساجد هي المثلثة ، وقد اتخذت لأول مرة في دمشق بالجامع الأموي ، وكانت مربعة الشكل ، وما زال هذا الطراز السورى في بناء المآذن سائداً في مصر والشام وسائر أنحاء العالم الإسلامى .

وقد جاء في خطط المقرئى عند الكلام على إعادة بناء جامع عمرو بالفسطاط ، أن الخليفة معاوية أمر الولي مسلمة بن مخلد وأليه على مصر من سنة ( ٦٦٧ - ٦٨٩ م ) أن يبنى صوامع للأذان . فبنى أربع صوامع في الأركان الأربعة لهذا المسجد . تهمت وزالت عائلها . وبرع الفنانون في تشييد نقاب في أنحاء العالم الإسلامى ، وأخروا أنواعاً مختلفة منها . ولعل أسعها ما هو في مصر وسورية ، فقد تعددت أشكالها الخارجية . وتنوعت أساليب زخرفتها ، ففتشت بزخارف رائعة ، وبعضها مكسو ببلاطات الخزف . وإن الزائر لكلا الإقليمين يكاد يشهد في عمارة مساجدهما وزخارفهما أو عمارة دورهما وزخارفهما صورة واحدة لا تكاد تفرق عن الأخرى ، ولعل ذلك ما يلمسه اليوم شباب الإقليمين لتتقنون بين ربوعهما .

ومن الصناعات التي كانت متقدمة - صناعة الخزف ، فقد سارت على تقاليد محلية واحدة في كلا لإقليمين ، وكانت من الصناعات الهامة التي أبدت رابط الفنى بينهما ، إذ اتحدت في طريقة الصناعة أسلوب الزخرفة مما أدى إلى هذا التشابه وإلى صعوبة فرقة بين النتاجين ما لم تحمل التحفة توقيع صانعها اسم صاحبها ، ومن الأساليب التي أدت إلى هذا شابه أن خزافين من سورية هاجروا إلى مصر ،



(٤) سيفان من صناعة القرن الحادى عشر الميلادى (متحف الفن الإسلامى)

بالأنوس والعاج والصدف ، وصنعت مشربيات من خشب خروط كستائر للتأخذ تخفف من حدة الضوء وتحجب النساء من نظرات عابرى الطريق ، وكانت إحدى مستلزمات الفن الإسلامى .

ولقد ظهر الخط العربى أن يتألف فى شمال الشام منذ أول القرن الخامس الهجرى نصيباً من التجويد بتحويله إلى خط مستطيل لين ، هو خط النسخ ، وهو ابتكار سورى شمالى حذقه الشاميون الشماليون . ومنذ العصر الأيوبي فى مصر والشام بدأنا نرى الخطوط المستديرة تحل محل الخطوط الكوفية على المباني والأحجار وكتابة المصاحف والمعادن والأخشاب .

أما صناعة الزجاج والسجاد فلهما وحدة قوية مناسكة بين الإقليمين ؛ فقد اكتشف الزجاج فى مصر وإن كان بعض المؤرخين يرون أنه اختراع سورى فينيقى ، فإن المكتشفات المصرية الكثيرة تجعلنا نجزم أنه اختراع مصرى ؛ إذ أنه من المؤكد أن أول معرفة للتزجيج كانت فى مصر فى عصر ما قبل التاريخ بأربعة آلاف عام على الأقل قبل الميلاد ، حيث عثر على آثاره فى الطوب . أما أول آتية زجاجية فربح إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المراجع التى تؤيد مكانة سورية فى صناعة

والأسلحة كالسيوف (صورة ٤) والزرز وأردية الخليل والغارين .

وأنتجت مصانع مصر وسورية أنواعاً شتى من المنسوجات الكتانية والصوفية والقطنية بأسلوب واحد ، فلم يكن من السهل التفرقة بين مراكز صنعها هل هى ديبق أو تليس أو الإسكندرية مصر أو دمشق وأنطاكية بسورية ؟ وكانت الملابس الحريرية مباحة للنساء ، وتكاد تكون محرمة على الرجال ، إلا إذا اشتمل الثوب على كمية ضئيلة من خيوطه على شكل شريط عرضه أصبعان أو أربع أصابع تفنن الصانع فى زخرفته . ولكن الناس تحلوا من ذلك التقييد تبعاً إلى أن صنع الثوب كله حريراً خالصاً فى عصر المماليك .

واتحدت العناصر الزخرفية وأساليب الحفر فى الخشب بين الإقليمين ، وتنوعت الزخارف ، وفقدت فى غاية الدقة والإتقان ، كل ذلك فى براعة تامة . ولم يكن الصناع فى سورية فى العصر القاطمى أقل براعة من إخوانهم المصريين ؛ فقد تمكنوا جميعاً من خلق أساليب وموضوعات زخرفية جديدة ، وفى العصر الأيوبي استمرت هذه الأساليب متقدمة ، وحل خط النسخ محل الخط الكوفي ، كما شاعت الحشوات فى أشكال نجمية متعددة الأطراف ، واستخدمت التطعيم والترصيع

عليه زخارف بالقطع الكبير . وآنية مذهبة أو ذات بريق معدني مائل إلى اللون الأحمر .

وجاء في ذكر المقرئى لخزان الجواهر الفاطمية وصف الزجاج والبلور وذكر أنواع عدة له ، كما وصف لنا أشكال الآنية وطرائق استعمالها ، وكانت كلها متقنة الصناعة غالية القيمة إلى حد الخيال .

وما ذكره المؤرخون أيضاً أنه كان يصنع بمصر زجاج شفاف عظيم النقاوة يشبه الزمرد ، ويباع بالوزن لارتفاع قيمته .

وفي عصر المماليك صنعت المشكاوات الزجاجية الموهبة بالمينا ، وهي من روائع الفن الإسلامى أرضيتها غنية بالزخرفة النباتية وبالكتابات بخط النسخ الرائق . عليها رفوك المماليك وأسمائهم . كل ذلك بألوان متعددة بارزة بالمينا ، وما زالت هذه الصناعة من بين الصناعات التى لا يمكن أن يزوم نسبها إلى أى من الإقليمين ؛ إذ اختلقت الأراء في تحديد الإقليم الذى صنعت فيه : أمصر هو أم سورية ؟ وعلى كل حال فقد انفتحت الآراء على أن الإقليمين كانا يقومان بإنتاج هذه المشكاوات الزجاجية ، ولم يأت بحث بعد بالدليل الفصل . وما يحذر ذكره أن بمتحف الفن الإسلامى ما يربو على الستين مشكاة ، وأنه لا يوجد بمتحف فى العالم به مثل هذا العدد الضخم ، وما هو منها فى متحف دمشق يعد على أصابع اليد الواحدة .

أما عن وحدة صناعة السجاد ، فإن مصر وسورية كانتا من مراكز إنتاج «الطنافس الويرية» Pile Carpets منذ العصور القديمة . وقد أخرج أثناء التنقيب فى حفريات القسقاط قطعة من السجاد يرجع أنها من القرن التاسع الميلادى ، وتعتبر أقدم مثل لهذه الصناعة فى مصر ، ويمكن تقسيم سجاد الإقليمين على أساس زخارفه إلى نوعين :

الأول : زخارفه يغلب عليها الطابع الهندسى في

الزجاج ما ذكره ياقوت من أن «البشراسم جبل يمتد في عرض إلى الفرات من أرض الشام من جهة البادية وفيه أربعة معادن : معدن القار والمخرة والطين الذى يصنع منه البواتق التى يسبك فيها الحديد ، والرمل الذى فى حلب يعمل منه الزجاج وهو رمل أبيض كالإسفيداج» ، وذكره للرمل الأبيض<sup>(١)</sup> لم يأت عرضاً دون غاية ، وإنما ليدلله على نقاوة الزجاج المصنوع منه فى حلب ، وكان الثعالبى من المؤيدين لياقوت . وعلى كل فقد كانت هناك مراكز عدة لصناعته فى كلا الإقليمين ، ولهذا فإن الزجاج الإسلامى أصعب موضوعات الفن الإسلامى فى الدرس والبحث والتأليف ، وإن ما قد يكون واضح المعالم منه حتى الآن لا يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجرى . وقد اهتم الأستاذ Lamm بدراسة الزجاج . ولكننا لا نستطيع أن نضمن إلى النتيجة التى وصل إليها<sup>(٢)</sup> ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة هو المتحف الحبيب الوحيد لهذه الدراسة البكر .

وأقدم الصناعات الزجاجية هى الأقراص التى اتخذت عيارات ووزن وكيل ، وترجع إلى السنين الأولى لحكم المسلمين . وقد استخلعت فى مصر وسورية . وهناك نوع مقزح اللون مصنوع بدمشق وبصرى فى أوائل العصر الإسلامى ، وكان معروفاً منذ العصر الرومانى . وكانت تضاف إليه أسلاك زجاجية لتجمله أحياناً . ومنه أمثلة بمتحف الفن الإسلامى .

ومن مصنوعات الزجاج التى ترجع إلى العصر الفاطمى كملجات صغيرة أنيقة المظهر (حاملات أزيار) استخلعت للزينة ، وأواني زجاج وبلور على هيئة كؤوس وقنينات صغيرة وهياض أخرى ، وزجاج سميك

(١) الرمل على أنواع ثلاثة : الأبيض وهو أجود الأنواع ، وزجاجه من نوع ممتاز كالكريستال والمسات ، والأصفر ويليهِ فى الجودة ، والأحمر وهو أقلها جودة ومتنجاته معشة .

(٢) دكتور زكى حسن : فنون الإسلام . القاهرة ١٩٤٨

الحسن بالمكان المكين، وتزينت في منصبتها أجمل تزيين وتشرفت بأن آوى الله تعالى المسيح وأمه صلى الله عليها منها إلى ربوة ذات قرار معين، ظل ظليل، وماء سلسيل تنساب مذبذبه أنسياب الأرقام بكل سيل، ورياض يحيى النفوس نسيهما العليل، تبهرج لناظرها بمجتملى صقيل. وتناديهم: هلموا إلى معرس للحسن وقيل. وقد شمت أرضها كثرة الماء حتى اشتاقت إلى الظما: فتكاد تناديك بها الصم الصلاب».

وبعد، فإن الوحدة سبيل إلى نقل رجال الفن والآثار بين الإقليمين خلق طراز فني جديد للجمهورية العربية المتحدة.

#### المراجع

دكتور إبراهيم جمعة: مقدمة الكتابة العربية ١٩٤٧

أبو خلدون: المقدمة

المقريزى: كتاب الموعظ والاعتبار بذكر الخطوط والآثار  
مفردته: تعاقب الحفّا بأخبار الأئمة الفاطميين الحنفيا (نشر  
وتحقيق الدكتور جمال الدين الشيال) القاهرة ١٩٤٨.

دكتور حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، القاهرة ١٩٥٧.

دكتور زكى محمد حسن: فنون الإسلام القاهرة ١٩٤٨  
ماكس هرتس: فهرس مقتنيات دار الآثار العربية  
(متحف الفن الإسلامى حالياً) تعريب على بهجت  
القاهرة ١٩٣٧.

دكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الرخوة المنسوجة في  
الأقمشة الفاطمية، القاهرة ١٩٤٢

ياقوت: كتاب معجم البلدان، Leipzig ١٩٢٤.

C. W. Wilson; Pictures que Palestine, Sinai &  
Egypt Vol II.

G. Marcais; L'art de L'Isban, 1946.

M. S. Dimand; Ahandbook of Muhammadan  
Art N. Y. 1947.

W. B. Honey; Glass, Victoria & Albert Musum  
1946.

عناصرها النباتية المحورة وأشكال المعينات والمثلثات  
والمرعبات، ويغلب عليها طابع التجريد التام، وألوانها  
قائمة حمر سود، وهو من صنع مصر.

الآخر: نوع سمى طنافس دمشق، ولحمته من  
صوف لامع مقود على سداة من حرير. وفي بعض  
الأحيان كانت السداة واللحمة معاً من الصوف أو الحرير  
المخالص. وفي متحف الفن الإسلامى أمثلة من كل نوع  
وكلا النوعين أنتج منذ القرن الرابع عشر. أما سبب  
معرفة النوع المسمى بطنافس دمشق بهذا الاسم فلأنه  
سجل كذلك في قصور أمراء إيطاليا حيث كانوا  
يستوردونه من أسواق دمشق التجارية. وقد أثبت كيتل  
أخيراً أن هذه السجاجيد من صنع القاهرة.

ومن روائع الفن السورى بالقاهرة مجموعة بمتحف  
الفن الإسلامى تكون معرضاً للوحدة بالفن المصرى السورى.  
وقد انتقينا عدداً منها يعرض على صفحات هذه المجلة  
الكلمة. كما أن جناح الاستقبال السهم - متحف قصر  
المنيل. والقاعة الدمشقية بمتحف أندرسون «بيت الكرنتلية»  
والتي استخدمت غرفة نوم والجناح والقاعة مقولان  
من أحد قصور سورية، ويرجع تاريخ صناعتها إلى  
القرن السابع عشر الميلادى، وهما متطابقان في أسلوب  
صناعتها وزخرفتهما، وجميعها مجلدة تجليداً فاخراً  
بأخشب المدهون بالألوان المتعددة في رسوم متنوعة للزخرفة  
العربية (أرابيسك)، ومناظر أشجار وتلال ومنازل خلوية  
ذات أسطح شبه مخروطية. وتلك مناظر طبيعية جميلة من  
مدينة دمشق، فإن دمشق تبدو كلوحة وسط حدائق فيحاء،  
ويترأى سحرها الخلاب من فوق مثلثة الجامع الأموى،  
ومن قمم التلال المحيطة بها.

وفي ختام هذه الكلمة نهدى إليها هذه الطاقة من  
رحلة ابن جبير: «إن دمشق جنة المشرق ومطلع حسنة  
المونق المشرق، وهي خاتمة بلاد الإسلام التي استقرت فيها  
وعروس المدن التي اجتلبناها. قد تحلت بأزهار الرياحين،  
وتجلت في حلل سنمية من البساتين - وحلت من موضع

# الجامع الأزهر

## بيت ماضيه وحاضره

بقلم الأستاذ محمد عبد الله عنان

(١)

سقطت الدولة الأموية ، وقامت الدولة العباسية ، واستولى الجند العباسيون على مصر أنشئوا مدينة العسكر ، لتكون عاصمة مصر ، وأنشئوا بها جامع العسكر ، ليكون رمزاً لسيادة الدولة الجديدة وسجدها الرسمى .

جاء ابن طولون فأنشأ عاصمته « القطائع » وجامعها الشهير ، ومع أن القسطنطينية كانت عاصمة مصر الحقيقية . وأبى جامعها محتفظاً طوال الوقت برأسته الدينية . فإن الفاطميين حينما افتتحوا مصر في شعبان سنة ٣٥٨ هـ ( يوليو سنة ٩٦٩ م ) لم يلتفتوا إلى القسطنطينية ولا إلى جامعها ، وأنشئت القاهرة المعزية بأمر الخليفة المعز ، لتكون عاصمة للدولة الفاطمية ، وأنشئ جامعها ليكون جامع الدولة الرسمى ، وقد كان الطابع المذهبي الخاص الذى تدن به الدولة الفاطمية ، يسبغ على قيام الأزهر صفته المذهبية الخاصة .

وقد كان للمساجد الجامعة صفة أخرى ، غير صفتها الدينية الرسمية ؛ فقد كانت تعتبر فى الوقت نفسه مركزاً رئيساً للدراسة ، وكانت مجمع أكابر العلماء يعتقدون فيها حلقاتهم ، وكان هذا شأن جامع عمرو منذ قيامه ، فقد لبث عصوراً جامعة مصر الأولى ؛ وفى جامع قرطبة الأموى ، انتظمت منذ عهد الناصر جامعة قرطبة أعظم الجامعات الأندلسية ؛ ولكن الأزهر لم يكسب صفته الجامعية وفقاً لهذا التقليد القديم ، وإنما اكتسبها من جراء حدث عرضى ، ترتب على فكرة الدعوة المذهبية

يقترن ذكر الجامع الأزهر ، بسير الحياة العقلية فى مصر منذ ألف عام . وهو ما يزال بالرغم من تقادم العهد وتطور الظروف والأحوال ، يشغل فى تلك الحياة حيزاً له خطره .

والأزهر اليوم ، هو جامعة مصر الإسلامية الكبرى ، وقد لبث على كرامته ممتصاً بصفته العلمية والبيروقراطية ؛ لكن هناك حقيقة يجب التنويه بها . وهى أن الجامع الأزهر ، لم ينشأ فى الأصل ليكون جامعة أو معهداً للدرس ولكنه أنشئ بعد أن وضع جوهر الصقل خطط القاهرة المعزية ، بنحو عام ، فى جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ ( أبريل سنة ٩٧٠ م ) ؛ ليكون جامعاً للعاصمة الفاطمية الجديدة ، أعلى القاهرة ، وليكون فى الوقت نفسه ، منبراً للدعوة الفاطمية الشيعية وتم إنشاء الجامع الجديد ، وافتتح للصلاة فى شهر رمضان سنة ٣٦١ هـ ( ٩٧٢ ) .

ويجب أن نشير بادئ ذى بدء إلى صفة المساجد الجامعة ومهمتها ، ذلك أن الأمصار والقواعد الإسلامية ؛ كانت تقوم خططها دائماً حول المسجد الجامع ، أى لمسجد الرئيسى ، الذى يؤمه الأمير للصلاة بالناس ، فيه تقام صلاة الجمعة الرسمية ، وقد اتبعت هذه الخطة فى مصر ، كما اتبعت فى سائر الأقطار الإسلامية ، تأقيمت خطط القسطنطينية ، أول عاصمة لمصر الإسلامية حول أول جامع أسس بها ، وهو جامع عمرو ، ولما

نسبة إلى مؤلفها الوزير . وكان ابن كلثوم يهوديا هداة الله إلى الإسلام ، وتخدم الدولة الفاطمية منذ قيامها ، وقدر المعز لدين الله مواهبه ، فقربه وأوله ثقته وعطفه ، وكان شخصية ممتازة تجمع بين السياسة والعلم ، وكان نصيراً كبيراً للعلماء ، والأدباء ، وكان يعقد مجالسه الفقهية والأدبية تارة بالجامع الأزهر ، وتارة بداره ، فيهرع إليه العلماء والطلاب من كل صوب . والظاهر أن ابن كلثوم هو أول من فكر في اتخاذ الجامع الأزهر معهداً للدراسة المنظمة المستقرة : ففي سنة ٣٦٨ هـ ( ٩٨٨ م ) استأذن ابن كلثوم الخليفة العزيز بالله في أن يعين بالأزهر جماعة من الفقهاء للقراءة والدرس ، بحضور مجلسه ويلتزمونه ، ويقضون مجالسهم بالأزهر في كل خمسة من بعد الصلاة حتى العصر ، وكان عددهم سبعة وثلاثين فقيهاً ، فوافق العزيز على اقتراح وزيره ورتب لأولئك الفقهاء أرواقاً وجرايات شهرية حسنة ، وأشأهم داراً لمسكنى ، وأجرى عليهم ابن كلثوم أيضاً أرواقاً من ماله الخاص .

وهنا نجد أنفسنا أمام حدث جامعي حقيقي : فقد كان أولئك الفقهاء ، هم أول الأساتذة الرسميين الذين عينوا بالجامع الأزهر ، وأجرت عليهم الدولة أرواقاً ثابتة ، وباشروا مهمتهم العلمية بطريقة منظمة مستقرة ؛ وإذن فنحن نستطيع أن نقول هنا : إن الأزهر يكسب عندئذ لأول مرة صفته العلمية الحقيقية كعهد للدراسة المنظمة ، وأنه يبدأ بذلك حياته الجامعية الحافلة المديدة .

غير أن هذه المرحلة الجامعية الأولى في حياة الأزهر ، كانت ضيقة المدى ؛ ذلك أن الأزهر وهو جامع الدولة الرسمي ، لم يكن أكثر من منبر لدعوتها المنهجية ؛ وعلى ذلك فإن الدراسة في الأزهر كانت في البداية مقصورة على العلوم الدينية الشيعية وطولم اللغة ، وكانت فضلاً عن ذلك تعتقد به مجالس المحكمة الفاطمية من وقت إلى آخر ، وهي مجالس الدعوة المذهبية ، وكانت النساء يشهدنها

وغلِبَ هذا الحدث العارض شيئاً فشيئاً على صفته الأولى ، حتى أصبح عليه ثوبه الجامعي التالد : ففي صفر سنة ٣٦٥ هـ ( أكتوبر سنة ٩٧٥ م ) أعني بعد قيام الأزهر بنحو ثلاثة أعوام ونصف العام وفي أواخر عهد الخليفة المعز لدين الله ، جلس قاضي القضاة أبو الحسن علي بن النعمان القيرواني ، بالجامع الأزهر ، وقرأ مختصر أبيه في فقه آل البيت ( فقه الشيعة ) في جمع حافل من العلماء والكبراء ، وأثبت أساء الحاضرين ، فكانت هذه أول حلقة للدرس بالجامع الأزهر ، ثم توالى حلقات بني النعمان بالأزهر بعد ذلك ، وكان بنو النعمان من أكابر علماء المغرب الذين اصطفتهم الخلافة الفاطمية ، وجعلتهم دعائماً وأكسبها الروحية ، فلهقوا بها إلى مصر ، وتولوا في ظلها رياضة القضاء عصرًا .

وكانت هذه حلقات عارضة ، بيد أنها كانت بداية جامعية في معنى من المعاني .

وفي أوائل عهد الخليفة العزيز بالله حدث بالجامع الأزهر حدث جامعي آخر . ويجب أن نذكر أولاً ، أن الجامع الفاطمي الذي أنشأه جوهر في قلب القاهرة المعزية ، كان يسمى في البداية بجامع القاهرة . أما اسم الجامع الأزهر ، فلم يطلق عليه إلا منذ أيام العزيز ، وذلك فيما يبدو بعد إنشاء العزيز للقصور الفاطمية التي سميت بالقصور الزاهرة ، تيمناً باسم السيدة فاطمة الزهراء ابنة رسول الله ، وزوج أمير المؤمنين بن علي طالب ، وهي التي يرجع الفاطميون نسبهم إليها ، ومع ذلك فقد كان « جامع القاهرة » هو الاسم الغالب على الجامع طوال العصر الفاطمي .

نقول ، حدث أيام العزيز بالأزهر حدث جامعي جديد ، ففي رمضان سنة ٣٦٩ هـ ( ٩٨٠ م ) جلس يعقوب بن كلثوم وزير المعز لدين الله ، ثم وزير ولده العزيز من بعده ، بالأزهر ، وقرأ على الناس كتاباً أنه في الفقه الشيعي ، وهو المعروف « بالرسالة الوزيرية »



بالأزهر ودار الحكمة معاً ، واستمر هذا الركود ، حتى وقع الانقلاب الحاسم . يسقط الدولة الفاطمية ، وزوال صيغتها المذهبية ، وقيام الدولة الأيوبية الجديدة على يد منشئها الملك الناصر صلاح الدين في سنة ٥٦٧ هـ ( ١١٧١ م ) .

## ( ٢ )

وعمل صلاح الدين إلى إزالة شعائر الدولة الفاطمية ، وكل رسومها وآثارها المذهبية ، وأمر بإلغاء خطبة الجمعة من الجامع الأزهر ، نظراً لصفته المذهبية الرسمية ، واستمر هذا الإلغاء قائماً زهاء مائة عام ، ولما انتهت الدولة الأيوبية ، وقامت دولة المماليك البحرية ، أعيدت خطبة الجمعة إلى الأزهر في سنة ٦٦٥ هـ في عهد الملك الظاهر بيبرس ، وبذا استرد صفته الرسمية القديمة .

جلى أن قطع صلاة الجمعة بالجامع الأزهر في تلك الفترة ( لم يطل ) صفته الجامعية ، فقد لبث محتفظاً بصفته القديمة ، كقصد للدرس والقراءة . وبالرغم من أن قيام المدارس المختلفة في عصر الدولة الأيوبية كان له أثره في ركود الدراسة بالأزهر في هذا العصر ، فإنه لبث محتفظاً بكثير من هيئته العلمية السالفة ، ولبث مقصد أكابر العلماء الوافدين على مصر ، ونستطيع أن نذكر من هؤلاء اسمين لامعين توليا التدريس بالأزهر في العصر الأيوبي ، هما :

العلامة الفيلسوف والطبيب اليهودي موسى بن ميمون ، الذي وفد من الأندلس على مصر ، ويخدم الملك الأفضل ولد صلاح الدين طبيباً ، فقد كان يلقى دروسه بالأزهر في الرياضة والفلك والفلسفة .

والعلامة الطبيب عبد الطيف البغدادى الذى وفد على مصر في سنة ٥٨٩ هـ . أيام الملك العزيز ، وتولى التدريس بالأزهر .

ويبدو من تولى هذين الطبيبين العظميين التدريس بالأزهر أن الطب كان من المواد التى تدرس به في ذلك العصر .

أخيراً ، ثم رأت الخلافة الفاطمية ، وهي الإمامة الحرة التذكير ، أن تنشئ جامعة مستقلة أخرى تخصص للدرس ، ونشر المذاهب الكلامية الفاطمية ، فأنشئت « دار الحكمة » الشهيرة في سنة ٣٩٥ هـ ( سنة ١٠٠٥ م ) في عهد الحاكم بأمر الله ، وهذه التسمية مغزى يدل على الاتجاه الفلسفى الحر الذى أريد أن يتخذه هذا المعهد أو بالحرى هذه الجامعة العربية ، ذلك لأن دار الحكمة كانت جامعة حقاً تضم عدة حلقات وكليات دينية وعلمية وأدبية ، وأفردت للجامعة الجديدة دار كبيرة ، وأنشئت لها مكتبة عظيمة ، وكانت تدرس بها فضلاً عن العلوم الدينية ، علوم اللغة والفلسفة والفلك والطب والرياضة وغيرها ، وكان الغرض الحقيقى الذى ترمى إليه الخلافة الفاطمية ، من إنشاء دار الحكمة ، هو بث الدعوة الفاطمية بطريقة علمية منظمة ، تتمتع فيها الآراء والتفكير الفلسفية الحرة ، بالأصول والمبادئ المذهبية ، وتكون أبعد أثراً في غزو الأذهان والمعتقدات من محاليس القصر وحلقات الأزهر .

ولبث دار الحكمة زهاء قرن تنافس الأزهر في مهمته الدراسية ، وتنبأ مكان سبق وزعامة الجامعية . يبدو أن عصر ازدهارها لم يطل ، فقد اضطربت شئون هذه الجامعة المذهبية ، وفتر نشاطها منذ منتصف القرن الخامس الهجرى ، واستمرت شئونها في اضطراب وضعف حتى أمر أمير الجيوش الأفضل شاهنشاه بإغلاقها في نهاية القرن الخامس الهجرى لما ذاع من تدخلها في العقائد ، ثم أعيدت بعد ذلك بقليل على نمط جديد ، روى فيه اجتناب المناقشات المذهبية العنيفة ، واستمرت على حالها الجديدة حتى نهاية الدولة الفاطمية .

وعلى أية حال ، فقد كان لاضطراب الحياة العقلية في مصر من جراء اضطراب شئون الخلافة الفاطمية وضعفها ، منذ عهد المستنصر بالله الفاطمى في أواسط القرن الخامس الهجرى ، أثره الواضح في ركود الدراسة

التاسع ( القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر ) ، ولا غرو في هذه الفترة بالذات تصل دولة السلاطين المصرية إلى أوج قوتها ، وتغزو مصر من أعظم دول البحر الأبيض قوة ، ومدنية ، ورياء ، وفي خلال ذلك يبلغ الجامع الأزهر أبطاً ذروة الازدهار والنمو العلمى ، ويجوز ما يمكن أن نسميه بعصره الذهبي . وبالرغم من أن القاهرة كانت عندئذ تحتوى على عدد كبير من المدارس أو الكليات الدينية والمدنية ، فإن الأزهر لبث دائماً مركز الدراسة المفضل ، إذ كان مفتوحاً للطلاب من كل مذهب ، وتدرس به سائر العلوم الدينية واللغوية وهو ما لم يكن ميسوراً في مدارس أنشئت على قاعدة التخصص ، ومن جهة أخرى ، فقد كان الأزهر بالأخص مقصد الأساتذة والطلاب الغريباء من سائر الأمم الإسلامية ، وكان يقطن في أروفته عدد كبير من أولئك الطلاب ، بلغ عددهم في أوائل القرن الثامن زهاء سبعائة وخمسين .

وقلما نجد بين أقطاب الحركة الفكرية المصرية في تلك الفترة من العلماء أو الأدباء ، وهم ثبت حافل لا حصر له ، من لم يقترن اسمه بذكر الأزهر ، أستاذاً أو طالباً . ونستطيع أن نذكر من بين أساتذته يوشد ، جمهرة من أعلام التفكير الإسلامى ، مثل العلامة الفيلسوف المؤرخ ابن خلدون ، وابن الدماينى إمام النحو ، والمقرئى أعظم مؤرخى مصر ، والحافظ ابن حجر العسقلانى ، وبلر الدين العيني وسراج الدين البلقينى ، وشرف الدين المناوى ، وغيرهم ، ممن حفل بهم هذا العصر الزاهر .

### ( ٣ )

وفي أواخر القرن التاسع أخذت الحركة الفكرية في مصر في الازدهار ، وكانت دولة السلاطين المصرية قد شاخت يوشد ، وأعلنت تسمير نحو الانهيار بخطى سريعة ، وتصدع بناء المجتمع المصرى ، وأخذ في

وقد اقترن عود الخطية بالجامع الأزهر ، في عهد الملك الظاهر ، بتعانية ولاية الأمر بشئونه ، فجددت أبنيتها ، ونظمت حلقاته ، ورتب له الأساتذة ، وأقبل عليه الطلاب من كل صوب ، وبتت فيه حياة جديدة .

ومن ذلك الحين ، أعنى منذ أواخر القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) سيطر الأزهر شيئاً فشيئاً ، على سير الحركة العقلية في مصر ، ويغزوكمبة الأساتذة والطلاب من الأمم الإسلامية كافة . ويجب أن نذكر هنا أن الأزهر كان منذ البداية جامعة حرة ، مفتوحة الأبواب لكل طالب ، دون قيد ولا شرط ، تجرى فيها التفقة على الطلاب والأساتذة من قبل الدولة ، ومن غلات الأوقاف المرسودة عليه ، وفضلاً من ذلك فقد كان لطلاب الأقطار المختلفة أجنحة خاصة بالجامع يسكنون فيها ، كل فريق في الجناح الخاص به ، وتجري عليهم التفقة من الطعام والكساء . وهذا هو نظام الأروقة الشهير الذى ما زالت منه إلى اليوم بقية بالجامع الأزهر ، وهو نظام يرجع إلى عدة قرون .

وكانت أواخر القرن السابع بده تحول في حياة الأزهر ، فهو فضلاً عن قيادته للحركة العقلية بمصر يغزو شيئاً فشيئاً جامعة الإسلام الكبرى ، لا في مصر فقط ، ولكن في العالم الإسلامى كله ، ذلك أن حركة التفكير الإسلامى انهارت في المشرق بانهيار الدولة العباسية وسقوط بغداد في يدى التتار في سنة ٦٥٦ هـ . ( ١٢٥٨ م ) ، وأضمحلت في الغرب الإسلامى بسقوط القواعد الأندلسية الكبرى ، وفي مقدمتها قرطبة وإشبيلية في أيدي الإسبان ، في النصف الأول من القرن السابع ومن ذلك الحين تتحول زعامة الحركة الفكرية الإسلامية إلى القاهرة ، ويغزو الأزهر أعظم مركز للدراسات الإسلامية العربية ، في العالم الإسلامى .

وبلغت الحركة العلمية والأدبية في مصر الإسلامية ذروتها من التقدم والازدهار في القرن الثامن وأوائل القرن

بمنجاة من عسفهم وبطشهم ، وفي خلال ذلك يغزو الأزهر ملاذاً أخيراً لعلوم الدين واللغة ، ويغدو بنوع خاص معقلاً حصيناً للغة العربية ، تحتفظ في أروقته بكثير من قوتها وسيويتها ويلدأ عنها عادية التدهور النهائي ، ويمكنها من مغالبة لغة الفاتحين ومقاومتها ، وردّها عن التغلغل في المجتمع المصري .

وهكذا استطاع الأزهر في تلك الأحقاب المظلمة ، أن يسدّى إلى اللغة العربية أجل الخدمات . وإذا كانت مصر خلال العصر التركي ، قد لبثت ملاذاً لطلاب العلوم الإسلامية واللغة العربية ، فأكبر التقصّل في ذلك عائد إلى الأزهر . وقد استطاعت مصر لحسن الطالع بفضل أزهرها ، أن تحمي التراث ثلاثة قرون ، حتى اقتضى العصر التركي بمحنته وظلماته ، وقيض لها أن تبدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر حياة جديدة ، بمازجها النور والإملاق .

ولما كانت لهذه المهمة السامية ، التي ألقى القدر زمامها إلى الجامع الأزهر في تلك الأوقات العصيبة ، من حياة الأمة المصرية والعالم الإسلامي بأسره ، من أعظم ما أدى الأزهر من رسالة وأعظم ما وفق إلى إسدائه لعلم الدين واللغة ، خلال تاريخه الطويل الحافل .

#### ( ٤ )

وجاء الغزو الفرنسي في نهاية القرن الثامن عشر ، وأتيح للأزهر مرة أخرى أن يثبت أهميته ، ومكانته من الزعامة الفكرية والسياسية ، واضطلع علماءه خلال تلك الأحداث بنصيب بارز من قيادة المقاومة الشعبية ضد الغزاة ، ولما استطاعت مصر أخيراً أن تتحرر من نير الاحتلال الفرنسي كان الأزهر قد وصل إلى حال يرى لها من الانحلال والركود ، وكان أخطر ما يواجهه الأزهر يومئذ موجة الإعراض عن دروسه وحلقاته ، ذلك لأن مصر ، التي هزها الغزو الفرنسي بمؤثرات القوالب

الانحلال والتفكك ، ثم كانت المأساة المروعة ، حينما سقطت مصر صريعة الغزو العثماني في سنة ٩٢٢ هـ . ( ١٥١٧ م ) ، وفقدت بذلك عظمتها وحريتها واستقلالها . وكان الفتح العثماني لمصر ، أشنع ضربة أصابت للمدينة الإسلامية ، مذ قضى التتار على الدولة العباسية في منتصف القرن السابع الهجري ، وقوضوا صروح المدينة الإسلامية في المشرق ، وكانت مصر مستودع هذا التراث الباخر بعد سقوط بغداد وانحلال الأندلس ، وكانت المدينة الإسلامية تتألم بملوحها وفنونها في ظل دولة السلاطين المصرية منذ ثلاثة قرون ، فجاء هذا الفتح الوندلي ليطغى هذا السراج المنير مدى ثلاثة قرون أخرى .

وهكذا انهار صرح الحركة الفكرية في مصر عقب الفتح التركي ، كما انهارت عناصر القوة والحياة في المجتمع المصري ، وتضاءل شأن العلوم والآداب ، ولم يبق من الحركة الفكرية الزاهرة التي أظلتها دول السلاطين المصرية ، سوى آثار دراسة يبدو شعاعها الضئيل من وقت لآخر .

وأصاب الأزهر ما أصاب الحركة الفكرية كلها ، من الانحلال والتدهور ، وتضاءلت موارده ، وقل عدد طلابه ، واختفى من حلقاته كثير من العلوم التي كانت مزدهرة به من قبل ، حتى إن العلوم الرياضية لم تكن تدوس به في أواخر القرن الثاني عشر ( الثامن عشر الميلادي ) كما يشير إلى ذلك الجبري في حديث يندى بما آلت إليه أحوال الأزهر خلال العصر التركي ، من التأخر والركود .

على أن الجامع الأزهر ، يقوم عندئذ ، خلال هذه الظلمات التي يسطها الحكم التركي على أنحاء الشرق الإسلامي ، بأعظم مهمة أتبع له أن يقوم بها ، فقد استطاع خلال الحقبة الشاملة ، أن يستنبق شيئاً من مكانته ، وأن يؤثر بمبادئه النادرة ، وهيبة الدينية والعلمية القديمة ، في نفوس الغزاة أنفسهم ، وأن يبقى بذلك

الحساب ، والبحر ، والعروض ، والتاريخ الإسلامى ، ومبادئ الهندسة .

وفى سنة ١٩١١ ، على أثر اضطرابات الأزهر المعروفة ، صدر قانون جديد للأزهر ينظم الدراسة فيه على أسس جديدة ، وبمقتضاه قسمت الدراسة إلى مراحل لكل منها نظام ومواد خاصة ، وأنشئت هيئة للإشراف على شئون الأزهر تحت رئاسة شيخ الجامع تسمى « مجلس الأزهر الأعلى » وأنشئت هيئة كبار العلماء وفقاً لنظام خاص ، وأنشئت عدة معاهد دينية جديدة فى بعض عواصم الأقاليم تابعة للأزهر ، كما أضيفت إلى مواد الدراسة ، مواد جديدة حديثة ، هى التاريخ ، والجغرافيا ، والرياضة ، ومبادئ الطبيعة والكيمياء .

وقالت على هذا القانون تعديلات عدة كان آخرها التعامل الذى يتبنيه القانون الصادر فى سنة ١٩٣٠ ، وقد كان هذا القانون فى الواقع خطوة حاسمة فى القضاء على نظم الدراسة القديمة بالأزهر ، وتحويله إلى ما يسمى اليوم « بالجامعة الأزهرية » وقسم التعليم العالى بالأزهر . وفقاً لهذا القانون إلى ثلاث كليات : هى كلية أصول الدين ، وكلية الشريعة ، وكلية اللغة العربية ، وأنشئ نظام التخصص فى المادة والتخصص فى المهنة .

وصدر آخرى فى سنة ١٩٣٦ قانون جديد للأزهر جعل فيه التعليم بالأزهر أربع مراحل : الابتدائى ومدته أربع سنوات ، والثانوى ومدته خمس سنوات ، والعالى ومدته أربع سنوات ، وأما المرحلة الرابعة فتنقسم قسمين : الأولى أقسام الإجازات والآخر أقسام التخصص ومدة كل منهما ستان ، وبين القانون المواد التى تدرس فى كل مرحلة ، وشروط الحصول على الشهادة العالية ، وعلى درجة أستاذ . وأطلق اسم الجامع الأزهر فى هذا القانون على الكليات الأزهرية وأقسام الإجازات والتخصص التابعة لها ، وألحقت به معاهد التعليم الابتدائى والثانوى

العصرية الجديدة ، أخذت تنحى إلى كفاك أخرى ، وتطمح إلى اجتناء المعارف العصرية ، ومن ثم فقد نظمت البعث المصرية إلى أوروبا ، وعنى بإنشاء المدارس الحديثة الجديدة ، ونشأت فى مصر عندئذ طليقة جديدة من المفكرين والمعلمين الذين أخذوا بقبسط من العلوم الحديثة . وبالرغم من أن الحياة الفكرية والاجتماعية بمصر أخذت تتأثر بالاتصال المستمر بأوروبا ، وتطور نحو الاتجاهات الجديدة بسرعة ، فإن الأزهر بقى بمعزل عن هذه المؤثرات الجديدة ، وكان هذا القصور عن فهم الحركة الثقافية الجديدة ومجاراتها ، عاملاً فى انصراف الأذهان عن وروده .

ومع ذلك فقد لبث الأزهر موئلاً لمعالم الدين واللغة ، ولبث يثير اهتمام ولاية الأمور والمعارفين بفضل العلمى التالى ، وتمخضت الجهود الأولى التى بذلت فى سبيل إنضاه وإصلاحه ، عن صدور أول قانون يعطى وضع للأزهر فى سنة ١٢٨٨ هـ ( ١٨٧٢ م ) عهد الخديوي إسماعيل ، ونظم هذا القانون طريقة الحصول على الشهادة العالمية ، وبين المواد التى يتمتع فيها ، وجعلها على ثلاث درجات ، وأن تصدر بها إزاعة من ولي الأمر ، وهذه هى المواد : الأصول ، الفقه ، التوحيد ، الحديث ، التفسير ، النحو الصرف ، المعانى ، البيان ، البديع ، المنطق .

وكان هذا القانون أول خطوة فى سبيل تنظيم الحياة الدراسية بالجامع الأزهر ، بيد أنه لم يحقق كثيراً من الإصلاح المنشود .

وفى أوائل عهد عباس الثانى ، ظهرت بالأزهر حركة إصلاحية قوامها المرحوم الشيخ محمد عبده ، وانتهت هذه الحركة بأن صدر فى سنة ١٨٩٦ قانون تنظيم كسوى العلماء ودرجاتهم ومرتباتهم ، ونظمت شئون الأساتذة والطلاب وفقاً لأصول وقواعد جديدة ، وأضيفت إلى مواد الدراسة القديمة ، طبائفة من المواد الحديثة مثل

بالأقاليم وهي المسماة بالمعاهد الدينية .

ويقوم دستور الأزهر ونظمه الحالية على هذين القانونين ، أعنى قانون سنة ١٩٣٠ ، وقانون سنة ١٩٣٦ .

### (٥)

والآن وقد تحول الجامع الأئني القديم إلى ما يسمى « بالجامعة الأزهرية » فإننا نستطيع القول ، بعد أن مضى على هذا الانقلاب الحاسم في معايير الأزهر ربع قرن بأن الأزهر لم يأخذ من الجامعة سوى اسمها ومظاهرها الشكلية ، وأنه ما زال يسير في طرقاته وتفكيره ودراساته ، بالروح والأساليب العتيقة التي كانت وما تزال من أهم أسباب تخلفه عن مسايرة أساليب التفكير والبحث العصرية . وما تجب ملاحظته أن القوانين التي حققت هذا الانقلاب الخطير في حياة الأزهر ، قد أمثلتها كما هو معروف ظروف ومؤثرات لم يكن يقصد بها تحرير الأزهر وتقدمه العلمي الحقيقي ، وإنما كانت ترى من قبل كل شيء إلى تحقيق مظاهر شكلية وتاديباً معيَّنة لا تتصل بمهمة الأزهر ولا رسالته العلمية ، ومن ثم فقد خسر الأزهر في هذا الانقلاب ولم يكسب ، خسر تفوقه القديم في العلوم الدينية واللغوية ، هذا التفوق الذي كان يقوم على التفاني في التحصيل والدرس ، وخسر الأساليب الجامعية الصحيحة التي كانت تتمثل في حلقاته الشهيرة . والأزهر اليوم بالرغم من اتسامه بسمعة الجامعات المصرية ، ما يزال بعيداً عن أن يجاري روح العصر في تنظيم مناهجه العلمية ، بل إن طرقاته الدراسية ما زال ينقصها المنهج والتركيز والوضوح . وهو لا يزال يعيش على تراث الأزهر القديم ، ولا تزال مراجع الدراسة

بالكليات الأزهرية الحديثة في علوم الدين والفقه طائفة من المصنفات القديمة التي يعرفها الأزهر منذ العصور الوسطى : فالشامية وجمع الجوامع ، ومختصر ابن الحاجب وألفية ابن مالك وشرحها لابن عقيل ، ومختصر السعد وحواشيه ، وكتب ابن حجر ، والبلقينى ، والسيوطى ، والبرماوى ، والزيلعى ، وغيرها ما زالت تدرس بالكليات للطلبة النظاميين ، ومع أن هذه المصنفات القديمة لا تزال تحتفظ بقيمتها الكلاسيكية ، فهي لا تصلح ، سواء بمداتها أو طرائقها العتيقة لعقليات الطلاب الحديث ، ولم يستطع شيوخ « الجامعة الأزهرية » أن يضعوا لطلابهم كتباً محدثة ، تقرب إليهم تداول المواد الدراسية ، وما زال خريج الأزهر ، أقل في تكوينه العلمي والثقافي ، من مستوى طلاب الجامعات المدنية . وقد كان من جراء ذلك كله ، أن خسر الأزهر كثيراً من سمعته العلمية والتفوق التي كانت في أنحاء العالم الإسلامي ، ولم تعد له تلك الصدارة القديمة التي كان مشهوداً له بها في المشرق والمغرب . وهو يشعر اليوم أنه ما زال في مفترق الطرق لا يرى أى سبيل ينتج .

وهذه كلها أمور تبعث إلى أشد الأسف : ذلك أن الأزهر قد غدا بجماعة الطويلة ، وتاريخه العلمي الحافل وخدماته الجليلة لعلوم الدين واللغة ، جزءاً لا يتجزأ من تراث مصر العلمي والثقافي . ومصر تخسر الكثير من مقومات هذا التراث بتأخر الأزهر وتخلفه عن القيام برسائله التاريخية العظيمة ، ومن ثم فإنه يجب على مصر أن تتدارك أزهرها العظيم التالذ ، بسديد العزم والتوجيه والإصلاح .

## أَبُو زَيْدِ السَّرُوحِيِّ بَيْنَ الْأَدَبِ وَالْفَنِّ بقلم الدكتور حسن الباشا

الوقت ، وإلى اصطلاح على تسميتها بالزخرفة العربية « الأراسك » ، وتتألف من أفرع نباتية محورة ذات شعبتين ، تلتف كل منهما وتتشابك وتتقاطع وتتفرع بحيث تنتج أشكالا منمغة جميلة تأخذ بالبصر ، وتستغرق الخيال ، وتسمو بالفكر عن دنيا الواقع وحالم المادة .

• • •

وتصور المقامات أبا زيد السروجي شيخاً شغف بالأدب ، وأولع بدراسته حتى أسلس له قياده ، وبدّ قبه نوره ، ثم ضاقت به سبل الحياة حين ركبت سوق الأدب ، فخرج من بلده سروج في أعلى الفرات متنكراً بحبب الألقا ، وانطلق ينتقل من مدينة إلى مدينة سعيّاً وراء رزقه ، معتمداً في ذلك على علمه باللغة والأدب ، ومستغلاماً تحلى به من مواهب وتضال .

ولم يكن أبو زيد يعجز عن أن يلبس لكل حال لبوساً ، وأن ينطق في كل مجال بما يناسبه من مقال : فهو تارة شحاذ يسأل الناس الإحسان ، وتارة أخرى دجال يبيع الرق والتعاويذ ، وهو طوراً واعظ خطيب يستدر المال ويأسر القلوب ، وطوراً حجام سفيه يراوغ ويدور ، وهو أحياناً يستأجر لحراسة القافلة بليل حين يمر الحراس ، وأحياناً أخرى يعمل معلماً للصبيان .

وأبو زيد يتمتع بمرونة خلقية عجيبة ؛ إذ تردّد أخلاقه بين المروءة والشجاعة والكرم والقناعة من جهة والكذب والخيانة والجشع والسرقة من جهة أخرى ، وإن كان يتسم دائماً بالدعابة والمرح .

أبو زيد السروجي هو الشخصية التي ابتكرها الحريري في مقاماته المشهورة ، فأسند إليها حيله ، وأطلق لسانها بآيات بيانه وأدبه .

ومقامات الحريري مجموعة من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكي كل منها بعض مغامرات هذه الشخصية بأسلوب أدبي رائع . ولقد اقيمت هذه المقامات كثيراً من الدراسة والتقدير منذ كتبها مؤلفها أبو محمد القاسم بن علي الحريري في الربع الأول من القرن الثاني عشر بعد الميلاد : فألفت عنها الكتب ، ودونت لها الشروح المطولة والحواشي والتفاسير . كما أدم الأوروبيون بدراساتها وترجمتها ، فنقلت إلى عدة لغات : الوتر ترجماتها المشهورة ترجمة مسجوعة باللغة الألمانية .

ويمتاز أسلوب المقامات بالإغراق في التائق ، وتكلف الصنعة ، والتلاعب بالألفاظ ، والمبالغة في استخدام المحسنات البديعية من سجع وحسن وتورية وغيرها . ويمكن اعتبار هذه المظاهر صدى للمجتمع الإسلامي الذي كان قد بلغ في القرن الثاني عشر مستوى عالياً من المدنية ، وأغرق في الترف حتى أنغم ، واهتم بالمظاهر والمرام ، وعنى بالتفريع والتقسيم ، ومن ثم ظهر في إنتاجه الأدبي والفني روح التائق والتخمة والصنعة والدندشة والتفريع ، بالإضافة إلى المباحة وإظهار المهارة . وليس من شك في أن طابع أسلوب المقامات هو نفسه الطابع الذي ينظم الإنتاج الفني في ذلك العصر من تكيف وتطعيم بزخارفهما المعقدة ، والمقرنص بدلاياته ، والكتابة العربية بتوريثها ، وهو نفسه الطابع الذي يميز ذلك النوع من الزخرفة التي فصحت وازدهرت في ذلك

المطعم ، وفى المكسب صافى المشرب ، إلا الحرفة التى  
وضع ساسان أساميا ، وتوقع أجناسها ( أى الشحادة ) ...  
إذ كانت المتجر الذى لا يور . . .

ومع هذا فإن أبا زيد لا يتخفى ضيقه بوضاعة حرفته  
التى إنما لحا إليها مضطرا بعد أن استولى الصليبيون على  
بلده ، واغتصبوا ماله ؛ إذ يتدب حظه فى المقامة  
الثامنة والأربعين :

طالبنا ساعد الزمان فأصبحت مسعدا  
فقضى الله أن يغير ما كان عودا  
بوأ الروم أرضنا بعد ضغن تولدا  
فاستباحوا حريم من صادفوه مسوحدا  
وحول كل ما استمرم ، بها لى وما بدا  
فتطوعت فى البلا د طريدا مشردا  
أجلى الناس بعلما كنت من قبل مجتدى

والحق إن أبا زيد لم يلبث أن عاد إلى مسقط رأسه  
بعد أن استتب الأمور ، وطارده الصليبيون من سروج ،  
فأقلع عن حياة التجوال والاحتفال ، وثاب توبة نصوحا ،  
« فحكوا أنهم أملا بسروج ، بعد أن فارقها العلوج ،  
فرأوا أبا زيدا المعروف ، قد لبس الصوف ، وأم  
الصفوف ، وصار بها الزاهد الموصوف ، فقلت أنعنون  
ذا المقامات ، فقالوا : إنه الآن ذو الكرامات » .

• • •

لا شك أن شخصية على هذا القدر من التنوع  
والمقدرة والدعابة وسعة الخيلة قد استهوت المصورين فى  
العصور الوسطى ، فأقبلوا على تصويرها ، وعملوا على  
تمثيل شتى حيلها ومواقفها المفعمة بالخيال والحياة والحركة.  
والحق أنه لم يحظ كتاب عربى بما حظيت به مقامات  
الحريرى من عناية المصورين . ولقد تم الثور على عدد  
كثير من مخطوطات المقامات تزيينها الرسوم ؛ وهى  
محفوظة الآن فى كثير من دور الكتب والمتاحف فى  
أنحاء العالم ، ويزيد عدد المعروف من مخطوطات

وأبو زيد فى كل أحواله ومقاماته أديب لا يشق  
له غبار ، يعتمد فى حيله على تمكنه من اللغة ، وبراعته  
فى الحديث والحوار ، يستطيع أن يفهم منافسيه بمحججه  
القوية ، وأن يأسر مستمعيه ببيانه الساحر ، ومنطقه  
الخلاب : تأمله وهو يزهو بنفسه فى المقامة السابعة  
والأربعين :

بالله يا مهجة قلبى قل لى  
هل أبصرت عينك قط مثلى  
يفتح بالريقة كل قفل  
ويستبى بالسحر كل عقل

وإذا كان أبو زيد قد اختار لنفسه حياة التجول  
والاحتفال والشحادة فقد أجهلته إلى ذلك الظروف العامة  
التى انتهت المجتمع فى عصره : من فوضى واضطراب  
وخلل وكساد ، حين شاعت الدولة العباسية ، وضع  
إدارتها الفساد ، وتعرض اقتصادها للخراب ، وعجزت  
عن إقرار الأمن فى الداخل ، وعن صد الصليبيين فى  
الخارج . ويلخص أبو زيد حال المجتمع فى عصره - فى  
معرض تحيد حرفة الشحادة - فى المقامة التاسعة والأربعين  
فيقول : « وكنت سمعت أن المعاش إمارة وتجارة ،  
وزراعة وصناعة ، فارسى هذه الأربع ، لأنظر أياها  
أوفى وأنفع ، فما أحصلت منها معيشة ، ولا استرغدت  
فيها عيشة . أما فرص الولايات ، وخلص الإمارات ،  
فكأضغان الأحلام ، والوفى المستسخ بالظلام ،  
ونايك خصة بجمرة القظام ، وأما بضائع التجارات  
فعرضة للمخاطر ، وطعمة للغارات ، وما أشبهها  
بالطيور الطيارات ، وأما اتخاذ الصبياع ، والتصنيدى  
للإزدواج ، فهبة للأعراض ، وقيد عاتقة عن  
الارتكاض ، وقلم خلا وبها عن إذلال ، أو رزق  
روح بال ، وأما حرف أولي الصناعات ، فخير فاضلة  
الأقوات ، ولا نافعة فى جميع الأوقات ، ومعظمها  
معصوب بشيئة الحياة ؛ ولم أر ما هو بارد المغنم ، لزيد

السروجي من دعاية وبراعة وسعة حيلة .

وتعتبر صور مخطوط المقامات المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس (عربي ٥٨٤٧) من أجمل ما أنتجته المدرسة العباسية . وقد قام بكتابة هذا المخطوط وتزيينه بالتصاوير يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) .

وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة السابعة التي تقص كيف أن أبا زيد وقف بين المصلين في مدينة برقيده صباح العيد، وأخذ يسأل الناس الإحسان ، ويسلط لهم حاله في رفاق مكتوبة قامت عجوز معه بتوزيعها على المصلين . غير أن العجوز فشلت في استعطاف القلوب ، فرجعت إلى الشيخ بنق حزين .

وقد حاول الواسطي في هذه الصورة أن يوضح النص بشئ من الصدق : ف رسم جمعاً في مسجد عبر عنه بالنبر والخراب . ورسم فوق النبر خطياً بخطب خطبة العيد وقد أنصت إليه الجفجع الذي جلس في صف منتظم ، ورسم خلف هذا الصف أبا زيد السروجي واقفاً ، وقد اعتضد شبه الخلاة ، واتكأ على عجوز كالسحابة . غير أن المصور لا يتقيد تماماً بحرفية النص ؛ إذ أنه صور أبا زيد مفتح العينين في حين أن النص يصفه بأنه « محجوب المقلتين » .

وتتضح في هذه الصورة براعة الواسطي في توزيع العناصر من أشخاص وعمارة ، وفي الربط بينها ، وفي استغلال الوحدات المعمارية من النبر والخراب في خدمة التصميم العام .

كما استطاع الفنان هنا أن يجمع بنجاح بين اتجاهين مختلفين : اتجاه واقعي يظهر في محاولة تصوير النص بصدق ، وفي التعبير عن العواطف المختلفة ببساطة حركات الأيدي وملامح الوجوه ، وفي التمييز بين مختلف الأفراد ، واتجاه زخرفي يلاحظ في طريقة ترتيب الجمع

المقامات المزوقة بالصور على عشر ، وهو عدد كبير بالنسبة للمؤلفات الأدبية الأخرى في اللغة العربية .

وتتمنى صور هذه المخطوطات إلى ما يعرف في التصوير الإسلامي باسم المدرسة العباسية ، وهو اصطلاح يطلق على عدد من الصور ينظمها أسلوب معين يميزها عن أساليب التصوير الإسلامية الأخرى . وإذا جاز لنا أن نقسم الأساليب أو المدارس الفنية الإسلامية أقساماً جنسية عامة بحيث ننسب كلا منها بأقسامه القرعية إلى شعب من الشعوب الإسلامية من عربية وإيرانية وهندية وتركية أمكننا أن نعتبر المدرسة العباسية هي التي تمثل الروح العربية .

وتمتاز صور المدرسة العباسية — فضلاً عن الطابع العربي — بروح الابتكار ، والحيوية والبساطة ، وبالعند عن التمثيل الواقعي ، وبال ميل نحو الزخرفة .

وتعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامية ؛ وترجع أقدم مخطوطاتها المزوقة بالصور إلى أواخر القرن الثاني عشر بعد الميلاد ، وقد انتشرت في أنحاء العالم الإسلامي ، كما ساعدت الظروف التاريخية على بقائها حتى نهاية القرن الخامس عشر في الأقطار الإسلامية التي استطاعت أن تنجو من غزو المغول مثل مصر ، ومن ثم عاصرت المدرستين المغولية والتميمورية في إيران .

وتحتل مخطوطات مقامات الحريري المزوقة بالصور مركز الصدارة في هذه المدرسة . ولحق أننى عندما شاهدت صور مخطوطات المقامات المحفوظة بالمكتبة الأهلية في باريس ، وبالمتحف البريطاني في لندن في صورتها الأصلية رايت ما تمتاز به من ألوان براقة زاهية ، وما يظهر فيها من قوة في التصوير والتخيل ، ومهارة في الرسم ، وتنوع في الأسلوب . وليس من شك في أن مخطوطات المقامات المزوقة تدين بقسط كبير من الأهمية التي حظيت بها إلى ما بلغت المقامات من صيت في عالم اللغة والأدب ، وإلى ما انتصف به بظلمها أبو زيد





أبو زيد السروي يسل الناس إحساناً أثناء خطبة العيد في مدينة برقعيد ؛ من المقامة السابعة من مخطوط  
لمقامات الحريري ، عمل يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي في سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧م) ؛ محمود بالمكتبة الأملية  
في باريس (عربي ٨٤٢)

فيه منظراً واقعياً من الحياة العامة مفعماً بالحركة والحياة ،  
تبدو فيه جماعة من الناس وقد امتطوا صهوات الخيول ،  
ورفع بعضهم الأعلام والرايات الدينية ، ودق بعض  
آخر الطبول ونفخوا الأبواق ، وأخذوا يعلنون قدوم  
العيد بكثير من الجلبة والضوضاء !

وتأمل أيضاً الرسم الذي صور به الواسطي لغزاً فقهياً  
فسره أبو زيد السروي في المقامة الثانية والثلاثين حين  
سئل عما يجب في « عشر خناجر » أي نوق ! وهنا صور  
القنان منظراً ريفياً جميلاً يتمثل فيه عشر نوق وإلى  
جانبا بعض الرعاة .

الجالس ترتيباً منغماً ، وفي تمثيل طيات الثياب على شكل  
دوائر المياه المتكسرة ، وفي تزيين المنبر والمحراب بالزخرفة  
العربية المورقة المشهورة ( الأرابيسك ) .

. ولا يقتصر الواسطي في هذا المخطوط على تصوير  
حوادث أبي زيد وأعماله ، بل يلجأ في كثير من  
الأحيان إلى تصوير بعض عبارات النص تصويراً فنياً  
بوساطة الأشكال والألوان : انظر مثلاً إلى الرسم الذي  
بصور العبارة الواردة في مفتتح المقامة السابعة التي  
تصف يوم العيد في مدينة برقعيد حين « أظلم بفرضه  
ونقله ، وأجلب بخيله ورجله » ، وكيف مثل الواسطي



أبو زيد السروجي في هيئة حجام ؛ من المقامة السابعة والأربعين من مخطوط لمقامات الحريري ؛ محفوظ  
بالمتحف الآسيوي في مدينة لينينجراد

أضنى على الصورة كثيراً من الحركة والتنوع ؟

• • •

وتشبه صور الواسطي صوراً في مخطوط لمقامات  
الحريري محفوظ بـ المتحف الآسيوي بمدينة لينينجراد  
وتتمثل أوجه الشبه في الأسلوب العام ، وفي طريقة تو  
عناصر الصورة وتنظيمها تنظيمًا زخرفيًا جميلًا ،  
طريقة رسم طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتك  
وتوضيح صورة منه أبا زيد السروجي في مقامة ل  
المقامة السابعة والأربعين . وفيها يبدو أبو زيد وقد نظا

وتتضح في هذه الصورة بعض المظاهر الفنية التي  
تميز المدرسة العباسية : فتمثل الأرض فيها على شكل  
خط يخرج منه نيات محور ، وليس للصورة خلفية ،  
ولا يحدها إطار ، وليس فيها اهتمام بقواعد المنظور  
أو محاولة لإظهار التمجسّم .

وقد وفق الفنان في رسم النوق ، وفي توزيع وحدات  
الصورة توزيعاً متوازناً منسقاً . أليس في ترتيب رقاب  
النوق ، وتوالي ظهورها تغيم جميل ؟ ألم ينتج الفنان  
في توفير التوازن بتغيير أوضاع الرقاب وفي الوقت نفسه

وتمثل صورة من هذا المخطوط بعض قصص المقامة الخمسين حين حل أبو زيد السروجي بمدينة البصرة ، فجلس في « أطمار بالية ، فوق صخرة عالية ، وقد عصبت به عصب لا يحصى عليهم ، ولا ينادى وليهم » ، فآخذ يشيد بمجد البصرة وأهلها ، ثم ثنى بنفسه فاستعرض مواهب وحيله ومغامراته ، وأخيراً أعلن توبته ورجوعه إلى الله ، وسأل أهل البصرة أن يدعوا له بالهداية والتوفيق .

وفي هذه الصورة يرى أبو زيد وجمهوره يرتدون ثياباً كلاسيكية ذات طيات شبه طبيعية . وقد استطاع المصور أن يعبر عن حال أبي زيد وما يعمل في نفسه من مشاعر بحركة ذراعيه وتقلب وجهه .

وإذا كانت التأثيرات السورية المسيحية تظهر في صور هذا المخطوط فإن بالمكتبة الأهلية في باريس مخطوطاً آخر ( عربي ٣٩٢٩ ) تظهر فيه المؤثرات الإيرانية ، ومن ثم ترجع نسبته إلى مدينة الموصل حيث ازدهرت الفنون في النصف الأول من القرن الثالث عشر .

وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين أكل الحارث بن همام راوي المقامات وبعض أصدقائه في بيت أبي زيد السروجي بصحبة ابنه . وكان ضمن أصناف الطعام جدى مشوى كنى عنه أبو زيد في معرض مخاطبته لابنه « بأبي حبيب ، المحب إلى كل لبيب ، القلب بين إحرار وتعذيب » .

ويرى في الصورة ثلاثة رجال هم أصدقاء أبي زيد وغلām هوابنه وقد جلسوا يأكلون حول مائدة قد غصت بالأكولات ، ويشاهد ابن أبي زيد وهو يقطع بالسكين جدياً صغيراً ، وأحد الضيوف يعاونه .

ومن المظاهر الفنية التي تظهر في هذه الصورة ، وفي الوقت نفسه تعتبر من مميزات المدرسة العباسية بوجه عام — المبالاة المرسومة حول الرموس ، والعصابات الملفوفة حول العضد .

بأنه حجام ، وأجلس ابنه أمامه على أنه أحد « الزبائن » ، فاجتمع « عليه من النظارة أطواق ، ومن الزحام طياق » ، وأخذ أبو زيد يحاور « زبونه » بقوله : « أراك قد أبرزت رأسك ، قبل أن تبرز قرتاسك ، ووليتني قذالك ، ولم تقل لي ذا لك » ( أى أدرت لي قذالك لأحجمك قبل أن تعطيني أجرى ) .

ويدلو أن هذا المخطوط قد امتلكه بعض المترجمين فحطوا على الرجوع لتشويها وتضيق معالمها . ويلاحظ أن الفنان لم يتقيد هنا بالنص تماماً : فإن النص لا يفيد أن أبا زيد قد اختنح فعلاً عملاً جهزه بأدوات الحجام ، أو أن أبا زيد قد حجج فعلاً « زبونه » في ظهوره كما يتضح من الصورة ، وإنما هي مغامرة من مغامرات أبي زيد وابنه يبغيان من ورائها الاحتيال على جمع المال .

وهما يكن من شيء فقد استطاع الفنان أن يقدم عملاً جميلاً : فوفق في توزيع عناصر الموضوع بحيث استرعى الأنظار إلى أبي زيد وابنه في وسط الصورة ، كما نجح في استخدام حركات الأيدي ولقنات الرموس في التعبير عن الحوار الدائر بين الحجام « والزبون » ، وعن لروح التي تسود جموع المتراحمين المتطفلين .

• • •

وينسب بعض العلماء المخطوطين السابقين إلى مدينة بغداد ، وذلك لما تمتاز به صورهما من إتقان وجمال وروعة تليق بعاصمة الخلافة ، وكذلك لخلوهما من تأثيرات الفنية الأجنبية . على أن بالمكتبة الأهلية بباريس مخطوطاً مزوقاً ( عربي ٦٠٩٤ ) يرجع تاريخ كتابته إلى سنة ٦١٩ هـ ( ١٢٢٢ - ١٢٢٣ م ) ، وتبدو في صورته تأثيرات بيزنطية وسورية مسيحية ، ومن ثم ترجع نسبته إلى مدينة آمد حيث غلبت هذه المؤثرات ، وحيث ورد في الأخبار التاريخية ما يفيد قيام مدرسة للتصوير الإسلامي .



أصدقاء أبي زيد السروجي يمدونه أثناء مرضه ، وقد وقف ابنه عند رأسه ، من المقامة الثامنة عشرة من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ سنة ٧٣٤ هـ ( ١٣٣٤ م ) ، محفوظ بالمكتبة الأهلية في فيينا

بين أسلوبَي المخطوطين وإن كان كلامهما يرجع إلى المدرسة العباسية .

والصورة موضوع الموازنة من مخطوط لمقامات الحريري محفوظ في المكتبة الأهلية في فيينا ، انتهى من نسخه كاتبه أبو الفضل بن أبي إسحق في شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ ( ١٣٣٤ م ) وينسب تزويق هذا المخطوط إلى مصر أو سورية في عصر المماليك ، حيث قامت مدرسة لتزويق المخطوطات بحسب أسلوب المدرسة العباسية . وتؤيد الحقائق التاريخية والمقارنات الفنية صحة هذه النسبة : فن الملاحظ أن غزو المغول للعراق في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي قد خرب المراكز الفنية ، وأدى

ولم يكتف الفنان بإعمال الإطار والخلفية في الصورة ، بل إنه أغفل تعيين الأرضية أيضاً . وتمت هذه الصورة بصلة وثيقة إلى رسوم الخريف الإيراني المعاصر كما يبدو ذلك واضحاً في رسم الغلام .

• • •

وعلى الرغم مما يتنظم مخطوطات المقامات المزوقة منميزات عامة فإنه يلاحظ أن صور كل مخطوط تختلف عن صور المخطوط الآخر اختلافاً ظاهراً في معظم الأحيان ، وإذا وزنا الصورة السابقة بصورة من مخطوط آخر لمقامات الحريري توضح حادثاً من المقامة نفسها ، ويمثل فيها الأشخاص أنفسهم ، أمكننا أن نلاحظ هذا الاختلاف



أبو زيد السروجي يتقبل عل نخبة جسمها مجلس طرب ، من  
المقامة الرابعة والعشرين ؛ من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ  
سنة ٧٣٨ هـ ( ١٣٣٧ م ) ؛ محفوظ بأكسفورد في إنجلترا

الذى يطرب السامع ويلهيه ، ويقرى كل سمع  
ما يشبهه ، ، وقد اطمأن بهم الجلوس ، ودارت عليهم  
الكؤوس .

ويبدو أبو زيد في الصورة قادماً بجماعة خلف الجماعة  
الجالسة وقد رفع يده بالسلام . ويلاحظ أن الفنان بالغ  
في زخرفة الثياب وكسائها أنواعاً ثلاثة من الزخارف :  
فزين بعضها بوحداث هندسية ، وبعضها بزخرفة عربية  
مورقة ، وبعضها بطيات محورة .

وتمثل صورة أخرى من المخطوط نفسه أبا زيد في  
بعض مغامراته في المقامة الرابعة والأربعين التي يقص  
فيها راويها الحارث بن همام كيف أن أبا زيد اجتمع  
هو وبعض القوم في منزل ، وأنشد عليهم أغزاً عجزوا  
عن حلها ، ولا طلبوا منه أن يفسرها لم طلب منهم بدوره  
تشجيعه على ذلك بالكافأة ، ففتح صاحب المنزل نافذة  
وحلة ، غير أن أبا زيد السروجي أمهلهم إلى الصباح  
حتى يستريح القوم بالنوم ، ويصبحوا أقدر على استيعاب  
التصير ، « فاستصوب كل ما رآه ، وتوسد وسادة كراه ؛  
فلما وستت الأجفان ، وأغقت الضيفان وثب إلى النافذة  
فرحلها » والحارث بن همام يراه ، حيث علم « أنه

إلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الوحيدة التي  
استطاعت أن تنحصر المغول ، وأن تبعث الخلافة العباسية  
من جديد ، وهي الدولة المملوكية في مصر وسورية .  
وليس من شك في أن هؤلاء الفنانين المهاجرين قد  
أسهموا في الحركة الفنية التي ازدهرت في هذين القطرين  
نحت رعاية الإدارة المملوكية ، بعيدة عن التأثيرات  
المغولية التي طبعت الإنتاج الفني في إيران والعراق في  
القرن الرابع عشر بطابع معين ؛ ومن ثم كان خلو هذا  
المخطوط الذي يرجع إلى القرن الرابع عشر من المظاهر  
المغولية واحتفاظه بطابع المدرسة العباسية دليلاً قوياً يؤكد  
نسبته إلى مصر أو سورية .

ويرى في الصورة التي نحن بصليدها أبو زيد  
السروجي راقدًا على السرير ، وحوله بعض أصدقائه  
الذين جاءوا يعودونه ، على حين وقف ابنه عند رأسه .  
وقد وفق الفنان في توزيع الأشخاص توزيعاً جيداً ،  
كما انتضحت عنايته بالناحية الزخرفية ؛ فزى السرير  
تحليه الأشكال الهندسية ، والزخارف النباتية المحورة ؛  
وثوب الرجل الواقف في وسط الصورة تملؤه الزخرفة العربية  
المورقة ، وثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب  
الواقف إلى اليسار تكسوها طيات محورة تحويراً زخرفياً  
معتقداً تعتبر من مميزات هذا المخطوط .

• • •

وعت بصلة وثيقة إلى أسلوب المخطوط السابق  
مخطوط آخر مزوَّق بالصور محفوظ بأكسفورد في  
إنجلترا ، نسخ في سنة ٧٣٨ هـ ( ١٣٣٧ م ) . وتشبه  
صور هذا المخطوط كل الشبه صور مخطوط فينا ، حتى  
إنه يرجح أن المخطوطين قد زوَّقا في رسم واحد .

وتوضح صورة فيه بعض مغامرات أبي زيد السروجي  
في المقامة الرابعة والعشرين حين دخل متطفلاً على نخبة  
من الأدباء جمعها مجلس في « حديقته أخذت زخرفها  
ولابنت ، وتزعت أزاهيرها وتلونت » ومعهم « الكمية  
الشموس أى الشراب ، والسقاء الشموس ، والشادى

يطل مقامات الحريري قد كتب له الخاوند في عالم الآن  
إلى جاتب دنيا الأدب .

من مراجع البحث :

أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيّمي الشريفي :  
شرح المقامات الحريريّة .

المرحوم الدكتور زكي محمد حسن : مدوّنة بغداد  
في التصوير الإسلامي ( مستل من مجلة « سومر » . المجلد  
١١ . الجزء ١ ) .

Arnold (T.W.), Painting in Islam.

Bloch, Musliman Painting.

Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from  
Baghdad (in "Journal of the Walters Art Gallery,  
V, 1942").

— "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic  
Manuscripts (in "Ars Islamica, VII, 1940").

— Three illustrated Hariri Manuscripts in the  
British Museum (in "Burlington Magazine,  
LXXVI, 1940").

Buchthal (H.), Kurz (O.) and Ettinghausen (R.),  
Supplementary Notes to K. Holter's Check List  
of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D.  
1350 (in "Ars Islamica, VII, 1940").

Farès (B.), Une Miniature Religieuse De L'Ecole  
Arabe De Bagdad. Le Caire 1948.

Grohman (A.) and Arnold (T.), The Islamic Book:  
Holter (K.), Die Bagdader Malerschule und die  
Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek  
(in "Jahrbuch der Kunsthistorischen  
Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI, 1937").

Kühnel (E.), Die Bagdader Malerschule auf der  
Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938 (in  
"Pantheon, XXIII, 1939").

— Miniaturmalerei im islamischen Orient.

Les Arts de L'Iran : L'ancienne Perse et Bagdad.  
Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque  
Nationale, rédigé par H. Corbin, Paris 1938 .



أبو زيد السروجي يتم بارتحال الناقّة إلى أهداه له مصيعة وتسل  
أثناء الليل ؛ من المقامة الرابعة والأربعين ؛ من مخطوط لثلاثيات الحريري  
بتاريخ سنة ٧٣٨ هـ ( ١٣٣٧ م ) ؛ محفوظ بأكسفورد في إنجلترا

السروجي الذي إذا باع اتباع ، وإذا ملأ الصاع  
انصاع .

ويلاحظ أن الفنان قد صور أبا زيد شيخاً قصير  
القامة يبدو على عيائه سباه المكر والدهاء ، وأنه استطاع  
أن يوضح النص بطريقته الخاصة البعيدة عن المنطق  
وعن محاكاة الطبيعة ، كما مزج بين عناصر الصورة من  
إنسان وحيوان ونبات مزجاً جميلاً .

• • •

وبعد فإن الصور التي تمثل أبا زيد السروجي في  
المخطوطات المروقة المختلفة تبلغ بضع مئات ، ولا تقل  
متعة مشاهدتها عن متعة قراءة نوادر أبي زيد ومغامراته  
وأدبه ؛ وهكذا يمكن أن نقرر بحق أن أبا زيد السروجي

## العصر الذهبي لفن التصوير في إسبانيا

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

الوردة « في كنيسة سانتا آنة بطريانة في إشبيلية ، وصورته التي تمثل « عذراء البحار » .

وقد خضع فن التصوير الإسباني في عهد شارلكان « كارلوس الخامس » للتأثيرات الإيطالية خصوصاً تاما ، ومن بين أشهر المصورين الذين تأثروا بالمدرسة الإيطالية المصور الفرنسي جان دي بروجي الذي ما كاد يتم اللوحة الكبرى التي شرع فيها يدرو بروجي في كنيسة آبله حتى رحل إلى طليطلة ، وأقام فيها حتى وفاته في سنة ١٥٥٤ ، ولم يبرز من بعده في طليطلة إلا مصورون من الدرجة الثانية أمثال خوان كورريا دي فيغار الذي أودع شخصيته تصويراً ، وفرياسكو كومونيس ، كما اشتغل في بلنسية بعض كبار الفنانين أمثال خوان فينتي ما سبب ولده المعروف بخوان دي خوانيس . وقد أهتم الأب بولاه بتصوير حشد كبير من الناس في دقة تشبه المنمنمات . وقد قام ماسيب بتصوير لوحة تمثل الشهيدة سانتا إينيس ، وتعد أروع لوحاته .

وقد أهتم فيها بتحديد خطوط الجسم وبالتلوين ، وأروع ما صورّه فيها وجه القديسة الصغير مائلاً إلى الاستدارة وهي تسلم للسياف عتقها الجميل ، وقد ارتسمت تعبيرات الجزع والاشمئزاز في وجوه من حولها من النساء ، وشاعت في السماء سحابة قائمة تشف عن حزن .

وقد اشتهر الابن الذي لم يبلغ في تصويره الدقة التي تتسم بها لوحات أبيه بتأثره بالأسلوب المهجي الذي سلك فيه سبيل ليوناردو دافنشي ورافايل ، وأجمل ما أنتجه صورة تمثل العشاء الأخير للسيد المسيح ، وأجمل ما فيها رسم الوجوه ، وأسلوبه توزيع اللون .

لم يتحرر فن التصوير الإسباني من التأثيرات الإيطالية والهولندية إلا منذ نهاية القرن السادس عشر وطلعة القرن السابع عشر ، ولم يكن بإسبانيا في القرن الخامس عشر والنصف الأول من القرن السادس عشر فن تصويري إسباني بمعنى الكلمة ، فقد كان يحترق هذا الفن وقتئذ فنانون هولنديون على وجه خاص أمثال جان دي هولاند وجان دي فلاندر وفرانسوا دانفر .

وما لبثت الصفة القوية أن انبثقت شيئاً فشيئاً في فن التصوير ، فظهر فنانون وطنيون نخس بالذكر منهم يدرو بروجي في قشتالة ، وأليخو فرنانديث .

ويعتبر بروجي بحق أول مصور إسباني بالرغم من تأثره بتعاليم المدرسة الإيطالية في التصوير ، وقد تولد يدرو بروجي آثاراً هامة في آبله حيث قام بتصوير اللوحة الكبرى في كنيسة سان توماس بآبله ، وتمتاز رسمه على أرضية مذهبة بمسحة من الواقعية ، وذلك أمر يشر بالروائع التي جاد بها فن التصوير الإسباني في القرن السابع عشر أو في قرنه الذهبي ، إلا أن بروجي لم يهتم بنسب الوجوه والأجسام بالنسبة إلى مواقعها من الصورة . وليس هناك ما هو أشد تعبيراً للناحية الروحية البارزة في إسبانيا إذ ذاك من تصويره للقديس بطرس الدونيكاني شهيد فيرونا وهو يركع في بساطة وخشوع أمام المسيح . وفي هذه اللوحات يتجلى لأول مرة في التصوير الإسباني تقدير للألوان ، أما أليخو فرنانديث فقد اشتغل بالتصوير في مدينة إشبيلية سنة ١٥٠٨ حتى وفاته في سنة ١٥٤٣ ، ويتميز فنه على نقيض فن بروجي بركة حزينة تتطرق بها في سحر أخذ لوحته الرائعة المعروفة بعنوان العذراء تحمّل

من أسرة هسبرج ، وهم فيليب الثالث من سنة (١٥٩٨-١٦٢١) وفيليب الرابع (١٦٢١-١٦٦٥) وكارلوس الثاني (١٦٦٥-١٧٠٠) فإنها بلغت في الناحية الأدبية ذروة نصجها ، فظهر «دون كيخوت» لسير فانتيس وسوليدادس لحنجورا وبوسكون والأحلام لكيبيلو ، وارتقى الفن المسرحي إلى قمته بفضل المسرحيات الدرامية التي اشتهر بها لوبي دي فيجا وتيرسودي مولينا ، وبفضل كوميديات الأركون وكالديرون دي لاباركا كما بلغت الحضارة الإسبانية أقصى ما بلغت من ازدهار .

أصبحت مدريد مقر الملك ومركز البلاط على حين صارت إشبيلية الميناء التجاري الذي يتعامل هو وبلاد الهند الغربية والعاصمة الذهبية للإمبراطورية الإسبانية . وفي كلتا هاتين العاصمتين يفسر التاريخ العام كيف اعتمد الفن الإسباني في القرن السابع عشر على مقرعاته اللاتنية ، فالتأثيرات الأجنبية تكف عن التغلغل في حياته شيئاً شديداً ، فقويت مظاهر أصالته القومية مما جعل هذا العصر يعتبر بحق القرن الذهبي في إسبانيا لفن التصوير ولتحت والأدب .

وشهدت إسبانيا قبيل نهاية القرن السادس عشر إلى جانب مصوري البلاط الرسميين بالأسكوريال (زمن فيليب الثاني) فوجاً جديداً من المصورين الإسبان ، وهنا يبدأ العصر الزاهر لفن التصوير .

وقد ظل الاتجاه نحو التقليد الإيطالي غالباً على فتاني الأندلس وبلنسية وقشتالة أول الأمر مثل بابلو دي ثيبديدس ودي موراليس ، وتتميز لوحاته بإطالته للوجوه بحيث يمكن مقارنتها بما أنتجه الفنانون الهولنديون القدامى أكثر مما تمتاز به لوحات الجريكو المعروفة ؛ وهنا نلاحظ اتجاهها جديداً نحو تصوير الوجوه هو الاتجاه الواقعي ، والدقة في تعبير الطباع الإسبانية .

وأشهر من برز في هذا المجال المصور سانشيث كويو البرتغالي الذي خلف أستاذه الهولندي أنطونيومورو



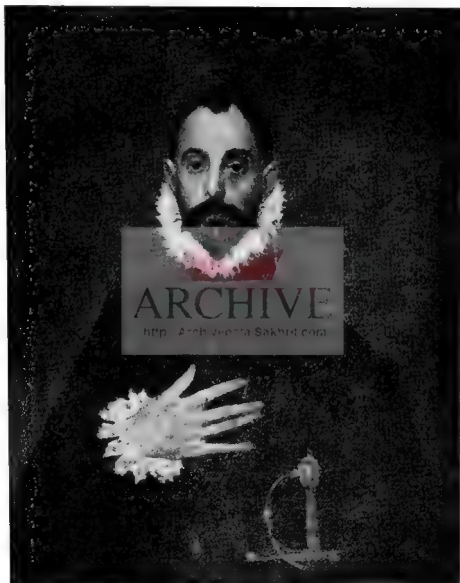
الجريكو - « تعمية المسيح »

(متحف البرادر)

وشاع التأثير الإيطالي كذلك في الأندلس حيث برز الفنان الأندلسي لويس دي فانجاس ، ويعتبر عصر فيليب الثاني العصر الذي تغلغلت فيه التأثيرات الإيطالية في التصوير الإسباني .

ويطلق على القرن السابع عشر إسبانيا « القرن الذهبي للفن والأدب الإسباني » فبالرغم مما أصاب نفوذ إسبانيا السياسي من انهيار سريع في عهد آخر ملوكها





(متحف البرادو)

الجريكو - ذو اليد المرفوعة إلى الصدر



(متحف البرادو)

موررو : « الأطفال يشربون من الحارة »

ولمى تعاليم أساتذته الإيطاليين — أول المصورين المحدثين العظام في إسبانيا، إذ ألّف المدرسة الإسبانية الحق في التصوير، وقد تأثر فنه بنشأته الإغريقية وتربيته الإيطالية وروحه الإسبانية، وقد كان للاستقبال الرائع الذي تلقاه به صفوة المجتمع الطليطي والذي لم يجده في أي بلد أوروبي آخر أثر كبير في إيجاد تجاوب تام بينه وبين إسبانيا في عهده، فطاب له المقام بها، وكان لفنه تأثير عميق لدى أساتذته التصوير الإسباني في الأجيال التالية أمثال فيلاسكيث وجويا.

ويضم متحف البرادو بمدريد نحوًا من اثنتين وثلاثين لوحة من تصويروه، كما تحتفظ كنيسة سانتومي

في وظيفة المصور الرسمي للوجه. ويعد كويو أحد الدعائم الكبرى التي ارتكز عليها فن التصوير الإسباني في القرن الذهبي، وأول من أسس المدرسة الواقعية في تصوير الوجه، وإليه تنسب لوحة رائعة تمثل فيليب الثاني، وكذلك اللوحة التي تمثل الأمير دون كارلوس. وتمتاز هاتان اللوحتان بالدقة في إظهار تفاصيل الوجه وزخرفة الملابس حتى إن هذه الملابس تبدو كأنها بارزة في اللوحة، كما تمتاز أيضاً بقوة التعبير والعمل على ترجمة الصرامة والقسوة في الوجه مع الرقة.

وعاش الجريكو (أي الإغريقي) في هذا العصر، ويعد الجريكو بحق — بالرضح مما يدين به إلى أصله البيزنطي



(متحف التراث)

المصور المرمو مانشيت كويو - صورة لقيالي الثاني



( متحف البرادو )

« بيلسكيت - « صور تصويري للوحة «موريرين»

إلى تغيير النسب الطبيعية للأجسام وتصويراته الجنونية ، كما كان لها الفضل في إبداعه الألوان الباهتة التي تكشف عن إيقاع وتناسق .

وتمتاز صورته باستطالة الوجه ودقة القامة وارتفاعها مما أضفى على هذه الصور مظهرا قلنسيا غريبا ، وخلق منها أناسا يتميزون عن سائر البشر . وتعتبر مجموعة صورته وثائق رائعة تصور المجتمع الإسباني في هذه المرحلة الانتقالية من التاريخ القوي ، ويذكر متحف البرادو ومتحف الجريكو بطليطلة بلوحات تشهد بمدى الأثر الإسباني العميق في هذا الفنان اليوناني ، منها اللوحة المعروفة باسم : « اليد المرفوعة على الصدر » وأجمل ما فيها اليد الرقيقة المفتوحة التي على الرداء الأسود ، ومنها اللوحة التي تصور المفتش قرنان توينو دي جثارا المحفوظة في نيويورك ، وهي

بطليطلة بإحدى لوحاته المشهورة ، وقد زين كنيسة سانتو دومنجو بطليطلة ، وقام بتصوير اللوحة الكبرى بكاتدرائية طليطلة قبل أن يصيبه الفشل في بلاط فيليب الثاني ، لما كاد يعود إلى مدينته طليطلة بعد فشله في أن يكون مصور البلاط حتى عكف على التصوير الديني بطليطلة ، وأنتج طوال ما بقي من عمره رواث غريبة في وأقيمتها الدينية العميقة كاللوحة التي تمثل دفن كونت أورجاث ، وهي اللوحة المحفوظة بكنيسة سانتو توي ، و لوحة التعميد والصلب والبعث ، وهي اللوحات المحفوظة بمتحف البرادو .

ويمكننا أن نتبع في لوحاته تطور فن أخذ يعبر تدريجيا عن عصية الفنان وتخيلاته الغريبة ، وينطق بما اتجه إليه الجريكو من تصرفات في الطبيعة البشرية أدت



(متحف البرادو)

إيلاسكيت - • تنويج الذراء •

ما يبرز في هذا المركز الفني مصورو الدين العظام ، أمثال ثربران مورويو . وقد عرف ( مصورو الجوه ) فرنسكو بتشيكو بأستاذيته لفيلاسكيث وتأليفه كتابا عنوانه : فن التصوير ، وهو كتاب يعد وثيقة هامة لأفكار وسطه وعصره . ويعد دى لاس رويلاس من الشخصيات الهامة التي كان لها أثر كبير في الارتقاء بفن التصوير الإسباني . واستطاعت مدرسة التصوير بإشبيلية بفضل فرنسكو هريرا أن تكتسب كل مقوماتها ، وظهر هذا المصور العظيم بعد إنتاجه الواقعي .

وقد مثل المذهب الواقعي في طليطلة بعد الجريكو ، تلميذه تريستان ، وبعد تريستان همزة الوصل بين الجريكو وفيلاسكيث ، كما مثله كذلك المصور الديني خوان بوتستا مابو الذي خلف تكوينات تتميز بالأصالة وتنسم بالروح الإسبانية .

ثم ظهر ثربران ، وكان مؤرخو الفن يبخسون حتى عهد قريب من القيمة الكبرى التي تتمثل في فنه ، ولكنهم سرعان ما أحرزوا هذه القيمة . وتتمثل في ثربران الروح الدينية بإسبانيا في القرن السابع عشر أكثر من غيره ، ونعني بهذه الروح تلك البساطة العميقة لهذا الشعور الديني ، ونسرى كيف يعبر مورويو بعد ذلك عن الناحية الإنسانية والراقية البسيطة في هذا الشعور .

قضى ثربران أغلب أيام حياته في إشبيلية ، ولم ينقطع عنها إلا عند قيامه برحلته إلى مدريد وإقامته في أديرة الأندلس وإسبانيا دورا . وقد عهدت إليه هذه الأديرة بتصوير لوحاتها الدينية ، وتبر هذه اللوحات أصدق تعبير عن الحياة الدينية في إسبانيا وقتئذ .

أما مورويو فإن فنه يمثل في واقعته الدقيقة إشبيلية في عصره بأعيادها وأديرتها ورباتها وصعاليكها ومستعجليها ونساءها القاتلات . ويحفظ متحف البرادو بملريد ومتحف إشبيلية وكاتدرائيتها بعدد كبير من لوحاته التي تمثل الروح الدينية عند الجزويت والفرنسكان والمناظر التقليدية لطفولة العذراء والمسيح ، ثم هو إلى جانب ذلك ،

ينشر بلوحة فيلاسكيث التي تمثل البابا إينوسنت العاشر . وتبدو لوحات الجريكو غريبة في عصرها ، لأنها لا تمت إلى الفن الكلاسيكي بصلة ، ولأنها تقرب من فن التصوير الحديث ، مما جعل مؤرخي القرنين يعدون الجريكو من المصورين الحديثين بالنسبة لفناني عصره الكلاسيكيين ، كما يسمونه أبا المذهب التأثري «الأمبرسيونزم» . والواقع أن فن الجريكو ينحو نحو اتجاه ذاتي في التأليف وفي تصوير الأشخاص وفي توزيع الألوان التي تلعب بها فرشاة ألوانه . والجريكو يعبر عما يريد في قوة تفوق غيره ، وإنعام النظر في لوحاته يولد الإحساس بنشوة لجمال الألوان ورشاقة الخطوط ، فالجوه تنطق والأيدي تتحرك . وقد غلد الجريكو بفضل سحر ألوانه كما غلد فيلاسكيث فيما بعد بفضل مهارته في تصوير الظلال .

ثم ظهر في إسبانيا بعد مرحلة التقليد الإيطالي التي عارضها الجريكو اتجاه واقعي أضفى على التزمت الديني الإسباني صفة إسبانية ، وظهر هذا الاتجاه بادي ذي بدء في فناني بلنسية ، أمثال فرنسكو ريبانا وتلميذه خوس دى ريبيرا الشاطي . وينسب إلى ريبيرا هذا عدد هائل من صور الشهداء القديسين ، ويتميز فنه بتجسيم صور المرأة مضادة في أرضية معتمدة . وقد عمد ريبيرا إلى البحث عن التأثير في النفس بالألوان الحية المتعددة ، وحل محل اتجاهه الأول الذي يغلب عليه العتمة ، ضوء أخذ يغطي مسطح لوحاته على النحو المألوف لدى فناني البندقية . وكل ما يميز هذا الفنان هو بحثه عن واقعية معبرة ، ورغبته في التعبير عن الحقائق دون أن يلبسها أي قناع مما جعل من فنه فنا إسبانيا بحتا . وكل ما يمكننا أن نقوله عن ريبيرا هو أن صورته تشبه القاتيل ، وأهم ما يميزه هو اهتمامه بالشكل وبناء الكتلة بناء حيا .

ونشأ في إشبيلية في النصف الأول من القرن السابع عشر مركز فني هام قوامه جيل جديد من الفنانين ، أمثال بتشيكو ورويلاس وهريرا العجوز ، وسرعان



(متحف البرادو)

فيلاميكيت - « الأمير دون بلنكاركا روسي في ثياب صياد »

يعتبر المصور المعبر عن الرقة والأثوية في تصويره لسانتا خوستا وسانتا روفيتا .

وننتقل من هذا إلى المصور المبدع فيلاسكيت : ولد فيلاسكيت في إشبيلية من أب برتغالي ، ونشأ في الأندلس ، وتعلم على هريرا وبشيكو ، وسرعان ما أصبح ديجو رودريجيث داسيلفا ، أى فيلاسكيت في مدريد مصور الحياة المدنية في إسبانيا في القرن السابع عشر ، وأعظم مصور للوجه في بلاط فيليب الخامس ، وأكبر أستاذ في تصوير مهول قشتالة القسيحة المشرقة ومناظرها الرائعة . وتعد لوحته المعروفة بفينوس في المرأة المثل الرائع الوحيد لتصويره المرأة العارية على حين تصور لوحاته الأخرى مدى النبوغ الذي أحرزه طوال ثلاثين عاما من إنتاج لم ينقطع .

عين فيلاسكيت عام ١٦٢٣ مـ مصورا للملك في وتطورت حياته بعد ذلك في كنف فيليب الخامس وما إن انتظم في خدمة الملك بمدريد حتى ساهم لأول مرة في تصوير اللوحة الكبرى « الخمورون » ، وتلاها لوحات أخرى أروع وأحمل أوصالته إلى قمة المجد ، منها « تسليم بريدا » والمنظر الجاهلي لوجه زوجته خوانا بتشيكو ، وصور الأسرة المالكة والكونت دى أوليفارس ، وقد صور الملك والأمراء في ملابس الصيد مع كلابهم ، وصور أصدقاءه ومن يتصل به في البلاط ومضحكى الملك وأميرات القصر ووصيفاتهن . وفي كل لوحاته يسجل لنا في تعبير قوى الحياة الإسبانية في منتصف القرن السابع عشر .

ومع أن فيلاسكيت كان مصورا للملك لم يذهب لمذهب المصورين الآخرين في التصوير ، فلم يطرق الموضوعات

الدينية ؛ ومع ذلك فقد ترك في هذا الميدان لوحة رائعة عظيمة القيمة هي « الصلب » ، وقد برز فيلاسكيت في تصوير المناظر وتلوين أرضية اللوحات ، ولم يكن في إسبانيا أى مصور يمكنه أن يصور سماء قشتالة القضا والنوحات العميقة التي تتميز بها مهول مدريد كما صوره فيلاسكيت . وتعتبر لوحته « تسليم بريدا » - وقد قام بتصويرها بين رحلتيه اللتين قام بهما إلى إيطاليا - من روائع فن التصوير ؛ فقد عبر أحسن تعبير عن المنظر الذي يبدو فيه الضوء الفضى لماء البحيرة البعيدة وأعمدة الدخا التي بقيت من حرائق المعركة ، ثم تصويره الوجه التي يتجلى فيها الغالب من المألوف ، كما يبدو ذلك في موقد الجوادين .

وقد بلغ فيلاسكيت أسمى درجات فنه في اللوحتين الأخيرتين اللتين قام بتصويرهما ، وهما الغزالات والوصيفات وفيهما يساهم الضوء الذي ينشأ من لا شيء . وقد صور الفنان نفسه إلى جانب الأميرة مرجريتا ووصيفاتها ، وذلك قبل وفاته بزمان قصير .

وتخلف فيلاسكيت صهره وتلميذه خوان بوتستا دل ماثو الذي قلد طريقة أستاذه ، كما نبغ من بعده خوان دى باريخا والأخوان خوان ريزي وفرنسكو ، وقد أنتجا عدة لوحات دينية ، وتتماز لوحات فرنسكو بالواقعية الحق التي تعتبر وثائق حية للحياة الاجتماعية في عصره . وفي عهد كارلوس الثاني قام كلوديوكويو بتلميذ فرنسكو ريزي بتصوير عدة لوحات دينية ، وبهذا الفنان الكبير ينتهى القرن الذهبي للتصوير الإسباني الذي يتميز بالاتجاه الواقعي . وقد كان لمصوري هذا القرن أثر ملموس في فن التصوير في القرن الثامن عشر ، فإليهم يدين فن جويا العظيم .



# تولستوي في مبروت ورسالة مع الموت

بقلم چان جهيتنو

ترجمة الأستاذ محمد خليل دهمس

«الطمانينة خداع من الروح»

(لين تولستوي)

إن أقدم ذكريات «تولستوي» هي ذكرى حادث حمام في طفولته ، حين كانوا يسلمونه في طست خشبي ، فلقد كتب فيها بعد يستعيد هذه الذكرى ، فقال : « كانت هذه أول مرة لحظت فيها جسي الصغير » ، وأحييته . « ولقد نما جسمه ، وطالما كان يشق عليه إشباع رغباته ومطالبه ، ودام حب «تولستوي» لجسمه إلى درجة أنه سجل في مذكراته أنكم من مرة أنه عاش «عيشة ببمية حقا» غير أن هذا الرجل ذا الشبق المفرط «الذي لا يفر» ، وهذا القاروس المجل القناص الدبية «الذي كانت له نظرة الذئب» وصرامته ، والذي كان ينقض على الأشياء والمخلوقات كن ينقض على فريسة — كان لزام الموت يحس برهبة طفولية ، وربما كانت تلك الرهبة هي السبب الأول الذي كن وراء تطوره وإبداعه الأدبي .

ففي أثناء الحرب ، اعتاد «تولستوي» النظر إلى مشاهد الموت ، إلا أن هذا الموت كان يتزل بالآخرين ، وذلك ما صرف نظره عن التفكير فيه ، حتى آل به الأمر إلى عدم إعارته أى اهتمام ، أما في هدأة السلم وطماننته ، فلذا صمى أن يكون موقفه منه ؟ لقد كان «تولستوي» يقول عن نفسه : إنه «معتل الصحة ، قوى البنية» ، فما سر هذا الإحساس بالضيق الذي كان يتتاه ، أو تلك الحصى التي كانت تعمره ؟ وما مبعث شعور القلق والخوف الذي كان يستبد به في

أمنية كل يوم حين تقرب الساعة السادسة ؟ .

كان «تولستوي» متخوفاً ، وكان إحساسه بالخوف يعدل نشوة الحياة التي يكاد يعيش فيها دائما ، فلقد كان هناك على الأخص ذلك المرض الوراثي في أسرته ، وسيطر على تفكيره «كابوس السل» ، إذ أنه رأى اثنين من إخوته يذهبان ضحية هذا الداء المماتل : أولهما «متينكا» الذي كان «تولستوي» يرى فيه صورة واضحة لجانب كبير من نفسه ، وكان «متينكا» شابا غريب الأطوار ، يغلب عليه طابع الجدل والتفكير . توفي السادسة والعشرين من عمره ، انتقاد إلى رفقاء السوء ، وانغمس في الموبقات لأول مرة وهو في هذه السن ، فعقد العزم على الأخذ بيد أول امرأة عرفها وانتشالها من عالم الرذيلة ، فعاش معها ، مثله في ذلك مثل بطل قصة «البعث» التي كتبها «تولستوي» فيها بعد ، ونشأ الأقدار أن يسلم «متينكا» الروح بين أحضان هذه البنى . وقد عاد «تولستوي» أخاه قبل أن يموت بثلاثة أسابيع ، فظلت ماثلة في ذهنه ذكرى «عينيته» هاتين العينين الجميلتين ، اللتين تفيضان أسى وحزنا ، واللتين اتخذتا — كما بدا له — نظرة غريبة فيها دهشة وتساؤل .

وما إن مضت على موت أخيه «متينكا» ثلاث سنوات ، حتى جاء الدور إلى أخيه «نيكولينكا» ليختطفه الموت ، «نيكولينكا» ، ذلك الأخ الرقيق الخيالي الذي كان يشبهه ، والذي دله ، عندما كانا طفلين صغيرين ، على غيبا «العصا الخضراء السحرية الصغيرة» التي تجلب

الفكرة والمضى بها إلى أقصى أحوالها ونتائجها ، إلى الحد الذى يقف عنده العقل ، ذلك الحد الذى يقول عنه الناس : « إن فيه خروجاً على الأصول والقواعد المتعارف عليها » ، فكانت هذه اللحظة بالنسبة إلى « تولستوى » غيرها بالنسبة إلى سائر الناس ، إذ كانت هى اللحظة التى يتوقد فيها ذهنه ، ويستيقظ انتباهه .

• • •

وفى عام ١٨٦٩ ، قام « تولستوى » برحلة يصحبه أحد الخدم ، قاصداً بلدة شرق روسيا ، بالقرب من مدينة « بيترا » ، لشراء ضيعة ، وفى أثناء الرحلة ، نزل الركب ذات أمسية فى نزل ريفى بقرية : تدعى « آرزاماس » ، وقد خطر لتولستوى نفسه ، خلال هذه الليلة ، أنه ربما كان مصاباً بالجنون ، إذ حدث له شيء عجيب يصفه فيها يلى فى كتاب لزوجته « سونيا » فيقول : « كانت الساعة تؤذن بالثانية صباحاً ، وكان التعب قد أخذ منى كل مأخذ ، وإن لم يكن هناك فى جسمى عضو يقبض يئلى على وجهه أنفص ، وعلى حين فجأة استبدت فى قللى ، بل خوف أو رهب لم أحس مثله طيلة حياتى ، وصأصف لك الأمر بدقة فيما بعد ، بيد أننى لا أذكر قط أفى أحسست مثل هذا الإحساس المؤلم . . . . . وبحق السماء ، لا أتمنى أن يشعر أحد مثل هذا الشعور . وقد نهضت مذعوراً ، وأصدرت أوامرى بإعداد العدة للسفر ، وفى الفترة التى استغرقها تنفيذ الأمر ، غفوت قليلاً ، ثم أفتت هادئاً . . . . . إلى أن أستطيع أن أبى بمفردى إذا كان لدى من المشاغل مالا يدعى فى مجالاً للراحة ، ولكنه إذا لم يكن هناك ما يشغلنى فإنى ساعثت أحس أنه لا سبيل لى إلى البقاء وحدى » .

ولقد ظلت ذكرى ليلة « آرزاماس » هذه ماثلة فى ذهن « تولستوى » أبداً ، حتى إنه اتخذ منها ، بعد مضى خمسة عشر عاماً ، موضوعاً لقصة أممها « مدونات مجنون » ، وهى رواية تبث الرعب فى النفوس ، وأغلب الظن أنها تصور ، بدقة ، ما تراءى له

السعادة . وكان الأخوان قد ذهباً إلى ألمانيا لاستشارة كبار أطبائها ، وسرعان ما اطمأن « تولستوى » نفسه على سلامة جسمه ، وخلوه من داء الصدر ، غير أن أخاه الذى بحث به الأطباء إلى جنوبى فرنسا ، ما لبث أن أرسل إليه يستدعيه ، فلقق به « تولستوى » فى بلدة « هير » وظل ساهراً عليه مدة دامت خمسة وعشرين يوماً ، كان « نيكولينكا » فى أثناءها يبدو كأنه مستغرق فى سبات عميق ، وعلى حين غرة ، فتح عينيه وضمغم : « ما هذا ؟ » وإذا به قد أسلم الروح ! وتملك « تولستوى » الذعر والرهبه ، فكذب فى ذلك يقول : « ونحن كذلك ، سيجيئنا يوم نصحو فيه من غفوتنا ، ونقول واجفين : ما هذا ؟ » . ومنذ ذلك الحين ، لم يجد « تولستوى » خلاصاً من هذا السؤال .

ولقد تزوج « تولستوى » « سونيا بيرس » ، وكان الزوجان فى شجار دائم وزواج مستمر ، وكثيراً ما بلغت منازعاتهما حداً عنيفاً مرعباً ، غير أن كل شيء كان ينشئ عندما يذلف الزوجان إلى « الفراش » ، فكان « تولستوى » بذلك راضياً سعيداً .

ولكنه ذات يوم خرج إلى الصيد ، وراح يطارد أرنباً برياً ، فسقط عن صهوة جواده ، وأغمى عليه ، إذ لوت السقطة ذراعه ، ولم يارحه الألم أسابيع طويلة ، حتى لقد تطلب الأمر إجراء عملية جراحية . وعندما رقد « تولستوى » تحت تأثير المخدر ، تفوه فى غيبوبته بعبارات غريبة : مثل : « محال أن تستمر الحياة على هذه الصورة ! » ومنذ ذلك الوقت ، يبدو لنا « تولستوى » معذباً ، يلوم نفسه على ما ينعم به من رفاهية وسعادة ، فكان لا يكف عن التفكير فى الموت ، فى موته هو ، حتى إن « سونيا » زوجته كانت تقول عنه : « إن أفكاره ونصرفاته كانت كثيراً ما تتضح بما يحافى العقل ، حتى لكأنما يتقمصه شيطان » وما من فكرة راودته إلا كان من الممكن أن تقلب — لشدة تعمقه فيها — إلى ضرب من الجنون . إذ كان يعتمد الاسترسال إلى هذه

في تلك الليلة من روى وهو اجس ، لم يحسر أن يطلع «سونيا» عليها جميعا .

وفي هذه الرواية ، يطالعنا «تولستوى» بحجرة المنزل نفسها ، وهي حجرة أشبه ما تكون بشيء «أحمر» ، وأبيض ، ورمي ، «يرى فيها البطل : أن الرعب يملأ نفسه ، وأنه يريد أن ينام ، ولكنه لا يجد إلى ذلك النوم سبيلا» : «ما الذي جاءني ههنا؟ وإلى أي جهة أذهب؟ وم أهرب؟ ... أنا؟ أراي؟ هأنذا بكليتي أواجه نفسي ، إنني ضقت ذرعا بنفسى ... إلى لا أستطيع الخلاص من نفسي . خرجت إلى الدهليز ، وأبصرت خادى «سيرجى» يغط في نوم عميق فوق دكة ضيقة ، وكان حارس الليل ذو الوجه المهلور نائما كذلك ، وظل هذا الإحساس الغامض يلاحقنى ، ويزيد من قنوطى واكتئابى ، وكنت لا أزال خائفا ، وكلما مرت لحظة ازدادت خوفا على خوف ، فقلت لنفسى : «إنه هراء ، علام هذا القلق؟ وم الخوف؟» «مى» ، قالها الموت بصوت خافت ، إلى ههنا ، فشعرت برعدة تتأبى . الموت ! إنه قادم ، إنه هنا ، هاهوذا . إن كيانى كله يشعر برغبة جياشة في الحياة ، ويحس في الوقت نفسه أن الموت قد سرى في أوصاله . . . وقد عثرت على شمعدان نحاسى ، فأشعلت الشمعة وقد احترق نصفها ، وكأننى أحس القليل المتوقد يقول لى هو أيضاً : «لا شيء في هذه الحياة ، لا شيء إلا الموت» . أما كان الأفضل ألا يكون للموت وجود؟ . . . يبدو أننا نخشى الموت ، ولكننا نتذكر الحياة ، وإذا ما فكرنا فيها ، يصبح موت الحياة أشد ما نخشاه . لقد اختلط على أمر الموت والحياة ، وهناك قوة مجهولة تعذب روحى ، لكنها لم تغلق في تمزيقها . . . إنهم أدخلوني اليوم إلى المستشفى للكشف على قواى العقلية . . . فقررروا في نهاية الأمر أنني لست مجنونا . . . ولكننى أنا أعلم ، أعلم أنى مجنون . . .»

وشرح تولستوى يكتب ، فلقيت كتبه إقبالا منقطع الظير . وتدقق الريح عليه مددرا ، حتى أصبح خلع قصره في «إياسنايا بوليانا» يرتدون زيا خاصا ، مثلهم كمثل الخلع في قصور الحكام وكبار الأثرياء ، وكان ذلك بحسب أمر الكونتيسة زوجة ومشيتها . واستقر «تولستوى» وأفراد أسرته جميعاً في رغد وسعة : وكان «تولستوى» يرى أن ذلك لا يعدو أن يكون صورة أخرى من صور الخضوع لما جرى به العرف وتواضع عليه الناس . وحين الوقت (ويحده هو في الاعترافات) في غضون عام ١٨٧٥ الذى صارت خواطره كلها ، وتصرفاته كلها ، تبدو فيه كأنها تسوقه إلى الهاوية نفسها ، إلى السؤال نفسه : وماذا بعد ذلك؟ . . . وماذا بعد ذلك؟ .

ولقد كتب «تولستوى» . في ذلك يقول : «إن ما يحدث لى هو ما يحدث في العادة لشخص ما وقع فريسة مرض مميت أصابه في قرارة نفسه ، ظهرت عليه بادئ ذي بدء أعراض المرض ، لكنها كانت سيرة فلم يلتق إليها بالا ، ثم تولى ظهور تلك الأعراض في فترات ازدادت اقتراباً ، حتى استحال إلى نوبات عذاب دائية متصلة . وازداد العذاب حدة ، وفي طرفة عين اكتشف المريض أن ما كان يظنه وعكة خفيفة ، إنما هو في الواقع أشد الأشياء خطرا في هذه الحياة : إنه الموت» .

ولقد كان «تولستوى» يرى أنه لا بد لهذا السؤال من إجابة ، ولكنه عبثا حاول أن يجد الجواب ، فغدغته الحياة في فطره أمرا لا يطاق ، وبهرم بجيانه حتى بلغ به الأمر حدا اضططر معه إلى إخفاء الحبل الذى قد يخطر له أن يشتق به نفسه ! وإلى أنه لم يعد يحسر على الخروج للصيد بيندقيه !

وكان يقول لنفسه : «إن حياتى ليست إلا مهزلة

ما كان يتشده من هدوء النفس واطمئنائها ؛ ولقد كتب «تولستوى» في صفحة من صفحات «يومياته» هذه العبارة : «إن الله هو رغبتي» ؛ فسأله «ماكسيم جوركى» ، وكان «تولستوى» قد أطلعه عليها ؛ عما يعنيه من هذه العبارة ؛ فأجابوه وهو يتأمل الصفحة بعينين نصف مغمضتين :

«إنها فكرة لم تكتمل ؛ لعلى أردت أن أقول : إن الله هو رغبتي في أن أعرفه . . . لا ، بل لعلى لم أكن أريد أن أقول هذا أيضاً» . وضحك «تولستوى» . وانتهى «جوركى» من ذلك بأن قال : «إن علاقته (أى تولستوى) بربه يسودها الارتباك ؛ حتى إنها تذكرنى أحياناً بعلاقة اثنين من الدبية يقيان في عرين واحد !» .

• • •

لقد كان من الضروري أن تكون لتولستوى عقيدة خاصة هو «إحدهم» نابعة من تفكيره هو دون سواه ؛ وكان يقول : «إن الذين لا يفكرون في الموت يعيشون مسلوبى العقل» ؛ لأن الموت يحطم علينا إما أن نزهد في الحياة بمحض إرادتنا ، وإما أن نغير طريقة حياتنا بحيث نضنى عليها معنى لا يستطيع الموت أن يسلبها إياه ؛ وعندئذ آمن «تولستوى» «بالبشرية» ، «بهذه المليارات من الآدميين ، من الذين يعيشون اليوم ، أو عاشوا فيما مضى» ، اهتمى إلى إزعاجه هذا غير أنه باستدلالات العلماء والوسفطانيين ولا باستنتاجاتهم المنطقية كلها . ويعقب «تولستوى» على ذلك بقوله : «إن الإيمان هو قوة الحياة ، ومحال أن يعيش امرؤ بغير إيمان ، وقد نشأت العقائد الدينية منذ بزوغ الفكر الإنسانى في الماضى السحيق ؛ وإن ما قدمه الدين من تفسيرات تميظ لنا اللثام عن مكنون الحياة ، وتكشف عن أسرارها المغلفة ، تتجلى فيه أعظم حكمة بشرية» . ومنذ ذلك الحين ، أراد «تولستوى» أن يؤمن بعقيدة كذلك التى يؤمن بها الفقراء من أجراء الفلاحين في بلاده ، وكان

حمقاء قاسية يذبرها لى كائن ما . . . »

«وفى اليوم أو الغد ، سيحل المرض ، وسيحل الموت ( كما سبق أن خلا ) بمن أحب ، أو بى ، ولن يبق إلا العفن والود ؛ ومؤلفاتى — مهما بلغت قيمتها — سيظلها النسيان إن عاجلاً أو آجلاً ؛ أما أنا ، فلن يبق لى أثر أو ذكرى ؛ وإذن ، فعلام القلق ؟ وكيف يستطيع المرء أن يعيش مغضياً عن هذه الحقيقة ؟ إن ذلكم هو ما يثير العجب ! إن العيش ليس مستطاعاً إلا عندما تسكرنا الحياة ، ولكن عندما يتلاشى هذا السكر ، لا يسعنا ساعدت إلا الاعتراف بأن الأمر كله لا يعدو أن يكون مغالطة ، بل مغالطة حمقاء !»

و «تولستوى» يقص علينا فى «اعترافاته» الحقيقة التى يبحث عنها وعن آلامه فى هذه السبيل . وقل أن نجد إنساناً أحسن بلغز الوجود وسر الحياة إحساساً قوياً عميقاً مثله ؛ فقد كانت دراسته للحياة فيضاً من مشاعره وآلامه ؛ أما عقيدته فلم تكن فى برم من الأيام إلا وليدة العادة ، والسير على ما جرى به العرف واقتضت آداب السلوك بين الناس ، ولم تكن عقيدته هى الدافعة له على التفكير ، بل كانت تأملاته ثمرة حياته نفسها ، تلك الحياة التى سيطرت عليها أحاسيس ومشاعر لا حول لها بها ولا قوة ، ولا تمت إلى قراءاته إلا بمقدار لا يكاد يذكر ؛ ذلك لأن «تولستوى» لم ينظر فى الأناجيل ، ولا فى كتب «أفلاطون» و «بوذا» و «شوبنهور» إلا بحثاً وراء عقيدة ، نستطيع أن نقول : إن حاجته إليها كانت حاجة «عضوية» ، تتبع له متابعة الحياة والتحرر من الموت . وليس ثم ما يدعو إلى تتبع استدلالات «تولستوى» واستنتاجاته اللاهوتية كلها ؛ لأنها أيضاً لا تعدو إلا أن تكون سمات وآثاراً للشكوك والخاوف المتخلفة فى نفسه ، كما أن عودته إلى حظيرة الدين فترة ما مضت من حياته ، وتأديته لطقوس المذهب الأرثوذكسى وشعائره ، لم تكونا إلا نتيجة خطأ وقع فيه ؛ إذ ظن أن ذلك قد يعيد إليه

يعبر عنهم بقوله : « إنهم عرفوا كيف يقفون أمام الموت في صبر وشجاعة » .

ولكن الأمر لم يكن بهذا اليسر ولا بهذه السهولة ، ركل ما هنالك أن العذاب اتخذ مظهرًا مغايرًا ؛ فإن « تولستوى » ما كان يرضى بأن ينظر إلى عقيدته هو مثلما ينظر الكثيرون إلى عقيدتهم : على أنها مجرد سلوان أبيقورى لاستساغة الحياة واحتمالها . والواقع أن « تولستوى » كانت له أكثر من شخصية تتنازع ، كما كانت تقرر زوجه « سونيا » . أما رأي أنا ، فإني أعتقد أن « تولستوى » لم يحس قط بطمأنينة تامة في ظل إيمانه وعقيدته ، وعلى أية حال ، لم يكن في وسعه إلا أن يكون بعيد الإلحاد ؛ إذ كان لا بد له ، وهو يحيا وفقًا لربه هو وشريعته هو ، أن يوفق بين حياته وفكره ، وإن أدى ذلك إلى نشوب صراع لا هوادة فيه بينه وبين أسرته ، وزوجه ، وأولاده ، بل بينه وبين السلطات جميعها في بلده ، فضلًا عن كل ما يمثل العرف والأصول ، والمظاهر والزيجات في العالم قاطبة ؛ فالتار في نظره « ليست تارًا إلا عندما تكون مشتعلة » .

ومنذ ذلك الحين ، عقد « تولستوى » العزم على أن يحيا « في ظل ذلك التور الذي في نفسه ، والذي سيجعله عاليًا أمام البشر ليروه أجمعين » .

وكانت هذه هي آخر مراحل التطور في حياته ، ولقد قال في ذلك : « إنني حين أتربى ، كما أفعل في هذه اللحظة ، إلى ما في نفسي من سمو وصفاء رباني ، أحقق بطريق أكثر يقينًا وأكثر دقة ، الخير لنفسى ، والخير للجماعة ، أحققهما في تودة ، ودون أن تشوبني رية ، أحققهما وأنا مبتهج رضى النفس » .

ولم يكف « تولستوى » لحظة عن السعى لبلوغ هذه الغاية الروحانية ، وظل يعمل على تحقيقها حتى وافاه الأجل .

ولقد كتب « تولستوى » الكثير عن الموت ، ووصفه في مشاهد وأما حقًا ، وأخرى صورها له خياله ؛ فلقد

شاهد موت الجنود الذين كانوا يتساقطون صرعى في القرقاز وفي شبه جزيرة القرم ، وعاصر الكثير من تلك المغامرات المجهولة المباحثة التي كان يروح ضحيتها أولئك الرجال الذين يقدمون « طعامًا » للحرب ؛ ولقد وصف في كتابه المسمى « طفولة » ، وهو أول كتاب له ، أم البطل وهي على فراش الموت ( ولعله كان يتمثل عند كتابة هذا الفصل ، ذكرى موت أمه هو ) ؛ كما وصف موت أخيه « ميتينكا » ، وكذلك أيضًا وصفه لشهد من أبشع مشاهد الموت وأفساسها ، مشهد تنفيذ عقوبة الإعدام في مجرم شهده في أحد ميادين باريس ، وكان الرجل على حد تعبيره « عريض الصدر ، غليظ الرقبة » .

هناك أيضًا تلك « الميتات الثلاث » ، وهي مجموعة من الأكاصيص أصدرها في عام ١٨٥٩ ، ويرى في الأول كيف ماتت امرأة شابة غنية ، ميتة يائسة متسردة ، وفي الثانية كيف ماتت بات سائق عربية فقير ، ميتة متواضعة متسللة ، وفي الأخيرة كيف ماتت شجرة قطعت ليصبح منها صليب ، ميتة سعيدة لاشعورية ، كما كانت هنالك ميتة أخيه الآخر « نيكولينكا » الذي سأل قبل أن تفيض روحه : « ما هذا ؟ » ثم في عام ١٨٦١ ، ميتة « خولستوميه » ، ذلك الجنود الخصى الأشهب الذي لم يجارح جواد في حادثة سنة ، ثم أصبحت حاله تدعو إلى الرثاء والرحمة عندما كبر وأدركته الشيخوخة ؛ وكذلك ميتة صاحبه الأمير « سير بوكوفسكى » الذي كان يثير السخرية والفضحك بمخائله اللامع ذى الرقبة العالية .

وقد وصف « تولستوى » في قصصه الكبيرة ميتات أخرى كثيرة ، كميته الكونت « بيزونوف » التي امتزجت فيها الأبهة والعظمة بالضعفة والشح ، وميتة الأميرة الصغيرة التي دهشت بما حدث لها وبدت كأنها لا تصدقه ، وميتات الأمير « أندريه » ثم « كاراتاييف » و « أناكارينينا » . وقد أحس « تولستوى » أكثر من

أن تعتمل في نفوسنا مشاعر وأحاسيس غريبة لم نعهدها من قبل . وإن كان إيمان « تولستوى » يحور صورة الموت بعض التحوير ، ويحدد معالمها بحسب ما يترأى له ، فإن « تولستوى » نفسه لم يكن يقصد ذلك ، وإنما جنح إليه بدافع من عقيدته التي ملكت عليه مشاعره وتفكيره . وحرى بالقارئ ألا يضع ذلك موضع الاعتبار ؛ فإن « تولستوى » الذي كان ، في ذلك الحين ، ينشد لنفسه الطمأنينة والخلاص أكثر من أى وقت مضى ، لم يشأ أن ينظر إلا إلى الحقيقة المجردة ، فيتحدث عنها دون سواها .

والصفحات الأولى في هذه الرواية تحمل إيماناً للنبا ، فتقول : « لقد مات إيمان إليتش » ، ثم تصف الاضطراب الذي أثاره هذا الحدث في جمع صغير من الأحياء من زملاء الميت وأصدقائه الذين كانوا يضيئون زيارته بعض الضيق بسبب تعطل مصالحهم ، وفي الوقت نفسه يحلجهم إحساسهم بالقلق على مصابريهم . وتظهر ثقافة هؤلاء الأحياء وصغر نفسيهم فيما يبدو منهم من دناة وغرور وكذب وطيش ، فضلاً عن حرصهم على اتباع التقاليد المتعارف عليها « والرسميات » المعتادة ، والظهور « كما يجب » .

وخلاصة القول أنهم أحياء من طراز « إيمان إليتش » نفسه ، قبل أن تبدأ قصته ، وقبل أن يسير نحو الموت بخطى وثيدة محتمية ، ولكن ماذا عسى أن يكون الموت قد فعل بإيمان إليتش ؟

إن القصة تتبع في نسقها طريقاً سوريا لا تعقيد فيه ، فهي تبدأ هكذا : « إن قصة إيمان إليتش كانت من أكثر القصص بساطة » ، وأكثرها شيوعاً ، وأكثرها فظاعة . « وإننا لنشعر منذ اللحظة الأولى أنها تخص كل فرد منا ، فلقد كان « إيمان إليتش » إنساناً عادياً ليس فيه ما يميزه عن غيره من الناس ؛ كان رجلاً متوسط الحال ، يتبع التقاليد المتعارف عليها ، ويحرص على أن يظهر « كما يجب » ، وأن يلتزم حداً معيناً في

مرة أن الموت هو « أعظم مراسم هذه الدنيا وشعائرها جلالاتها ومهابة » .

هذا ، ولقد اتخذ « تولستوى » من الموت وحده موضوعاً لأحد كتبه ، وكأننا به قد أراد أن يستقيبه تحت نظراته الفاحصة الممحصة أطول مدة ممكنة حتى يتسنى له أن يقف على خبيثته ، ويقرر بصورة قاطعة ، ورأى حاسم ، ماهيته ؛ فكتب تلك الرواية التي أمحاهها « ميتة إيمان إليتش » .

وربما كانت هذه الرواية من أعظم ما جادت به قرائع الكتاب قاطبة ؛ فليس هناك من يستطيع قراءتها من غير أن تتحرك كوامته ، ويحس من آن إلى آخر أن شخصية البطل قد تقمصته ، فيموت معه ؛ ذلك أن « تولستوى » لم يكتب هذه القصة إلا ليفرض على نفسه تحمل هذه التجربة بعينها ، فيتم له بذلك التحرر من الموت والخلاص من وطأته ، ومن المؤكد أن « تولستوى » كتبها وهو في حال رهيبية من التوتر العصبي .

وإذا كان « تولستوى » قد جنح أحياناً كثيرة ، في الفترة من سنة ١٨٨٤ إلى سنة ١٨٨٦ ، للوقوف موقف الواعظ المرشد ، فإنه في هذه الرواية لم يهدف إلى أية غاية ، ولم يحاول أن يلقى أية عظة ، فلم يقصد خلالها إلى أن يلتقنا درساً في مجابهة الموت واستقباله ، كما فعل بعد مضي اثني عشر عاماً في قصة أخرى أمحاهها « السيد والخادم » ، وهي رواية رائعة ، ما في ذلك شك ، غير أنها لم تخل من بعض الحذقة والتشويق .

والحق أن قراءة قصة « ميتة إيمان إليتش » تتبع لنا أكثر من غيرها من مؤلفات « تولستوى » أن نقف على ماهية الموت ففهمها فهماً صحيحاً صادقاً . وإن التحول الذي قد تحدثت قراءتها في نفوسنا ، ليس مرده إلى وعظ يوجهه إلينا « تولستوى » ، وإنما إلى موضوعية تصويره . وإن كانت هذه الموضوعية سطحية لا غير ؛ وكذلك لأنه لا يسعنا ونحن نتطلع إلى الموت في هذه الفترة الطويلة ، ويمثل هذه النظرية الفاحصة المتعمقة — إلا

وفي نهاية الأمر يتحرر «إيفان إليتش» من قيود العرف والتقاليد ، ويتبدل شخصيته ، فتغدو مطابقا لشخصيته الحقيقية دون زيف ، ويصير «إيفان إليتش» هو «إيفان إليتش» الحق ، والناس من حوله ما يزالون يكذبون بدافع احترام «التقاليد والأصول المتعارف عليها» ، ولكن «إليتش» يصبح من ناحية مفضيا للكذب بجميع أنواعه ، وأخيرا تتشكك له الحقيقة : وهي أنه لم يحظ من الحياة بما كان حرياً أن يحظى به ، فقد بين له الموت نفسه أن هنالك لونا آخر من الحياة .

ولئن لجسر فأقرر أن الصفحة الأخيرة في هذا الكتاب الرائع هي أقل صفحاته تأثيراً في نفسى وتحريكاً لكىاحي ، فلا ريب أن «تولستوى» كان موفقاً حين أسند إلى بطل قصته ذلك السؤال الذى ألقاه أخوه «نيكولايكا» على فراش الموت ، وهو : «ما هذا ؟» ، عبر أنه أراد أن يجيب عن السؤال ، ولعل جوابه لا يبدو أن يكون كلاماً فحسب . ونحن نبلغ هذا الحد من الرواية ، فإن «تولستوى» يخاطبنا بدافع من إيمانه وحده ، فيقول : «لقد انتهى الموت ! لم يعد له وجود !» ، فلقد تراءى لتولستوى أنه اعتدى هو أيضاً إلى خلاص نفسه وتحررها .

غير أن عذاب «تولستوى» لم ينته في هذه المرة أيضاً ، وكل ما هنالك أنه اتخذ شكلاً آخر ، ويحق لنا أن نشك فيها لو كان «تولستوى» قد أحس حقاً بما كان ينشده من تحرر وخلاص ، قبل أن يوافيه الأجل في اللحظة الصغيرة القابعة ببلدة «استافوف» وهو حين يكتب : «لقد انتهى الموت !» ، فإن الموت لم يك في الحقيقة قد انتهى بالنسبة إليه ، إذ أنه ظل مشغولاً به طيلة خمسة وعشرين عاماً أخرى ، ولم يزل يزن به الحياة ، وكأما هو نبي من الأنبياء الذين ذكرتهم التوراة ، أو كأنه أيوب آخر عقد العزم على إفتاء نزوات الإنسان كلها ، والقضاء على الفن والعلم والحب ،

الفضيلة أو الرذيلة على السواء ، وكان دائماً يصبو إلى أن يعيش عيشة رغدا سعيدة ، تتفق مع التقاليد المتعارف عليها . وهاتان العبارتان : «التقاليد المتعارف عليها» ، و«الظهور كما يجب» ، نراها تتكرران في كل فقرة من فقرات القصة ، فقد كانت حياة «إيفان إليتش» أكثر ما تكون التزاما للعرف والتقاليد ، ومطابقة لحياة سائر الناس ، حتى إننا لا نجد مشقة في أن نرى فيها انعكاساً لحياتنا .

وتبدأ الرواية كذلك بمحدث عادى جدا : فلقد رقى «إيفان إليتش» في عمله ، وبذلك استطاع أن يستأجر مسكناً أنيقاً ، ولكنه يأبى إلا أن تكون له أستار يعلقها على نوافذ مسكنه الجديد ، فيرتقى سلماً ، ثم تزل به القدم ، فيسقط إلى الأرض ( كما سقط تولستوى نفسه في يوم ما عن صهوة جواده ) واستبد به خوف شديد ظل يشعر به طوال الأسابيع التي تلت ذلك الحادث ) ، ولكن «إيفان إليتش» إذ سقط يستطع حين ذلك أن يسترد توازنه ، غير أنه يستعظم بمقبض إحدى النوافذ ، فكان ذلك إيذاناً ببداية الأحداث : «إن إيفان إليتش يحس ألماً طفيفاً . . .» ، لكن الموت قد دخل ، وسيمضى في عمله حتى النهاية . ولقد عاش «إيفان إليتش» قبل ذلك كما يعيش أى فرد من الناس وفقاً «للتقاليد والأصول المتعارف عليها» إلا أن الموت ليست له تقاليد ولا أصول متعارف عليها ، فلكل إنسان ميته خاصة به دون غيره من الناس .

ويمضى «تولستوى» متبعاً تغفل الموت في جسم «إيفان إليتش» وصرائه في روحه ، يوماً بعد يوم ، دون أن يكون هناك سبيل إلى وقف تقدمه ، وسرعان ما يعين الوقت الذى يتحتم فيه على «إليتش» الاعتراف بأن ما سحل به إنما هو الموت ، وأن عليه أن يقر له بالغلبة ، ولكنه يستمر في كضاحه وفضاله ، وهنا تبلغ الرواية من عمق التحليل وحدة التأثير مالا تحتمله الطاقة البشرية .

الله من جاء وثرأه ، وبما أضفته عليه أعماله من مجد وشهرة ، أن حياته كلها كذب ورياء ، وبحس عند ذلك أن الموت قد سرى في روحه .

ما الموت ؟ ماذا عسى أن يكون ؟ لقد كانت كتاباته ونظراته فيما يتعلق « بالحياة الأخرى » مبهمة تموزها الدقة ، فلقد قصر فكره عن أن يمثّل ما وراء المادة في جلاء ووضوح ، ذلك لأن عقله لم تتوافر له تلك الخصائص والمميزات الواجب توافرها في عقل « ميتافيزيقي » ، فخلال ليلة « آرزاماس » التي أشرنا إليها ، اتضح لتولستوى بصورة قاطعة أن الخوف من الموت لم يكن بالنسبة إليه خوفاً من الموت نفسه ، ولا بما قد يجيء بعده ، ولكن بما عبر عنه بقوله : « إن موت الحياة هو أشد ما نخشاه » .

غير أنه يبدو أن « تولستوى » بذل في تلك الثلاثين سنة الأخيرة جهداً متزايداً ليحمل نفسه على الاقتناع بأنه لا ظلال للحياة الشخصية ، ذلك لأنه لما كان كل ما يعلق بالفرد ، وكل ما يتعلق بمخاضياتنا التألفه ، مقضى عليه — لا محالة — بالفتاء ، فإنه حرى بهذه الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت ، أن تكون ميزاناً توزن به حياتنا ، وأن يتجه كل منا ، بمحض إرادته ، إلى الوجود الكلي ، الوجود الحق الذي لا حقي غيره ، الذي هو الله ، فيتصل به .

ولقد كتب « تولستوى » يقول : « ماذا عسى أن أكون ؟ ولم كنت ؟ لقد آن لنا أن نفق ، أي أن نموت ، إن المادة والقرع ، والزمن والحركة ، كلها تباعد بيني ، كما تباعد بين أي كائن حي ، والإله الأكبر . . .

الشخصية : تلحم هي ما تحول بين روحي واندماجها بالكل الأعظم . الجسم : ما جدواه ؟ وما جلوى القرع ، والزمن ، والسببية ؟ » .

...

أما من تاحتي ، فإني أحس عجزى عن تتبع « تولستوى » في هذه التأملات البائسة حتى نهايتها

نبي إن « باسكال » نفسه لم يبلغ في ازدياده لمقومات الحياة هذه الدرجة التي وصل إليها « تولستوى » ، فلقد لد « تولستوى » إلى الفن والعلم والحب ، وهي المعاني في سميت به وخلقت منه إنساناً فذا عظيماً ، فاعتبرها بهاماً ومظاهر خادعة ، وأنكرها الواحدة تلو الأخرى .

غير أن عتف طباعه وحلة مزاجه ، دفعا به إلى حياة جديدة لا يقل طابعها قوة عن طابع حياته الأولى وجبروتها ، فنذ ذلك الوقت ، يكتب « تولستوى » ، ولكن لمهاجمة الدين يكتبون كلهم ، وقام يشر الناس وينشر عليهم ثمرات تأملاته في الحياة ، حتى غدا قصره في « لياسانيا بوليانا » ، بالنسبة إلى أوروبا ، كعبة يؤمها القاصدون ، ولكن الكذب والزيف اللذين طردهما « تولستوى » من الباب ، عادا فدخلوا إليه من النافذة ، ذلك لأن « تولستوى » الذي أراد لنفسه أن يعيش عيشة الفقراء والمعمولين ، فشارك عبيد الأرض في أشق أعمالهم ، كما عمل إسكافاً ، أصبح العالم كله ينظر إليه نظره إلى نبي مرسل .

كان « تولستوى » يجمل النظر فيما حوَّاه ، فلا يبصر إلا مجتمعاً يتضور جوعاً ، ويقاسى أمر ألوان الأمى والحرمان ، فلا يبالئ نفسه من الإحساس بالحسرة والألم ، والشعور بالهجل ، فقام وسط حطام ذلك العهد المظلم ، كما فعل « تشير نشغزسكى » من قبله ثم لينين من بعده ، يوجه إلى بني البشر سؤالاً من أخطر الأسئلة شأناً : « ما الذي يجب علينا أن نفعله ؟ » ولقد استطاع هذا الرجل الذي ثرأت منه الكنيسة ولفظته ، أن يعيد إلى القيم المسيحية معناها الحق في نفوس عدد كبير لا يحصىه العد ممن قرءوا له ، وإن كان هو نفسه قد عجز عن أن يجد في هذه القيم ما يكفل لنفسه الهدوء ، وروحه الطمأنينة .

...

كانت تمر بتولستوى لحظات يشتد فيها برمه وضيقة بنفسه ، فلا يطيق احتياها . وكان يرى ، بسبب ما جابه



في الحياة ، وفي مباشرة أى وجه من أوجه النشاط ، أو الفن ، أو العلم ، أو المظاهر الإنسانية الكاذبة ، بل أمات فيه الرغبة في الحب نفسه ، وفي كل ما يتخذه الإنسان من وسائل الظرف والحيلة والترفيه ، ليجابه في شجاعة القدر المختوم ، وليلعب به منزلته ، فيرتقى عن حاله الأولى ؛ وهنا نجد أنفسنا أمام إحدى سقطات «تولستوى» ومزائه الفكرية .

وأخيراً وصل به الأمر إلى درجة أنه كان يعجب من أن الناس يهتمون بأجسامهم ، فيفسلون أحياناً كثيرة . وذات يوم ، أمر إلى «چوركى» بهذا القول : «أى حقيقة من بين هذه الحقائق يمكن أن توجد ، إذا كان لا بد من الموت ؟» ، ويعترف «چوركى» بأن : «هذا الميل إلى هدم القيم الإنسانية وإزالتها Nihilisme ، كان يوقظ فيه (أى في تولستوى) شعوراً قروبياً إلى الحقد والكراهية» .

ولكن لنحسب الخط ، كان هذا «العلاق» مليئاً بالمتناقضات ، ومن الخير لنا أن نتبعه حين يكتب ، فيقول : «إن الإيمان هو قوة الحياة ، ومحال أن يعيش امرؤ بغير إيمان» . ثم حين يعرف هذا الإيمان بأنه : «ليس معرفة الحقيقة ، وإنما هو الإخلاص للحقيقة» . وإن هذا «الإخلاص» هو الذى أمدّه بالقوة لكي يعيش ؛ فقد كان لتولستوى ميل عنيف إلى العدل ، وكان عنده حرص شديد على كل ما هو حق ؛ وذلك ما كان يدفعه إلى الاسترسال مع نفسه إلى أقصى ما يمكنه الاسترسال إليه من أجل أية حقيقة يرتبها ، وكم كان يقضبه أن يميز الناس في نفاق ورياء بين ما هو نظرى وبين ما هو عملى ؛ فإن الإنسان الحق في نظره ، يعيش على النهج الذى يفكر به ؛ وكان يرى أن الحقيقة كالسيف ، لا يمكن أن يكون حده كليلاً أو واهناً ، فيقول : إن الاتصال يجب أن تكون حادة فقط .

وكان يرى أن الحقيقة ، أى حقيقة الموت الواقعية ، تحمل في ثناياها شيئاً هو أشبه شئء بقدرة لإحيائية

ولكن ذلك ليس بذى أهمية ؛ لأن كلا منا يحس إحساساً قوياً ما يخصه من هذه النظرات والتأملات ، في اللحظة التى يبدي فيها اعتراضه على آراء «تولستوى» ، ويصم دونها أذنيه .

وفي قصة من قصصه الأخيرة ، يلقى «تولستوى» هذا السؤال : «هل الإنسان في حاجة إلى رقعة واسعة من الأرض ؟» ، ولكن «تشيكوف» الذى أثارت هذه اللهجة التى سادها اليأس والقنوط ، يجيب قائلا : «هاكم رواية جديرة بالإعجاب : هل الإنسان في حاجة إلى رقعة واسعة من الأرض ؟ إنها رواية بلغت قدراً من الجمال والروعة إلى حد أنه لن يظهر في ألف السنة المقبل رواية أفضل منها . وماذا يقول تولستوى فيها ؟ إنه يقول : إن الإنسان يكفيه من الأرض متران فقط ؛ ياله من سخف ! إن الإنسان يحتاج إلى الأرض بأسرها ، لا إلى مترين فحسب . وهذا المتران . سيكتفى بهما الموتى ؛ أما الأحياء فليسوا في حاجة إلى أن يلقوا إليهما بالآل» .

ولكننا في الواقع نفكر في هذين المترين ؛ وما من شك في أن المرء لا يسعه أن يحس بمثل ما أحس به «تولستوى» من قلق وخوف من الموت ، من غير أن ينظر إلى الحياة النظرة الجدلية الواجبة .

غير أننا نقف هنا بإزاء المذاهب الفكرية المتناقضة ، والآراء المتباينة البعيدة المدى ؛ فإن ما يعانيه الناس من القلق والخوف من الموت ، يستجيبهم على مشايعة أحد رأيين متضادين ، ينادى أولهما بالاستكانة والاستسلام ، وينادى الآخر بالتردد والعصيان .

هذا ، ولا يمنع ذلك من أن الفكر الواحد في مقدوره أن ينتقل من حال معنوية إلى أخرى بحسب ما يعثره من اختلاف في المزاج بين الفينة والفينة . وإذا نظرنا إلى «تولستوى» في آخر سقى حياته ، فسرى من الدلائل ما يظهره لنا بمظهر المستسلم المستكين للموت ، وقد انتهى به ذلك الاستسلام إلى حد أنه أمات فيه الرغبة

أن نتحرر من خرافات الكنيسة ومعتقداتها البالية مباشرة . . . إننا في حاجة إلى قدر عظيم من الصديق وحب للحقيقة لنضع المبادئ التي تكفل لنا النفع والقائمة ، موضع الشك والريبة ، ولكن إنسانا جادا رزيناً مثلك يسأل نفسه عن سر الحياة ، مضطرب ليس له أن يختار ، فلكي يتاح للمرء أن ينظر إلى الحقيقة نظرة صحيحة صادقة ، يتحتم عليه أولاً أن يتحرر من تأثير الخرافات التي تسيطر على فكره ، مهما حققت له هذه الأوهام من منافع ، وأسدت إليه من غوائل ؛ إن هناك شرطاً لازماً لا غنى عنه . . هو أن ينفذ الإنسان عن نفسه الخرافات والأوهام العالقة به ، وأن يقف في موقف طفل قد ولد لساعته ، في موقف « ديكارت » Descartes آخر ، فلكم هو الطريق الذي نستطيع أن نرسم فيه دائماً خطى « تولستوى » ونظرته إلى الحياة .

تكشف الغطاء عن كل ما تنطوى عليه « التقاليد المتعارف عليها » ، والظهور « كما يجب » ، و « الرسميات » المعتادة ، من كذب وخداع .

وفي عام ١٨٨٧ ، قرأ طالب علم شاب يسمى « رومان رولان » كتاب « ميتة إيفان إيتش » لتولستوى ، فكتب إليه يسأله التوجيه والإرشاد ؛ وهذا الرد الذي بعث به إليه « تولستوى » ما يزال حتى يومنا هذا يعتبر أروع نص يستوعب في إيجاز عقيدة ذلك الكاتب الفذ وإيمانه ، إذ كتب يقول :

« إن ما نسميه في عالمنا علوماً وفنوناً ليس في الحقيقة إلا خدعة هائلة أو خرافة كبيرة ، تقع فيها عادة عقب

« رومان رولان : كاتب ومفكر فرنسي من سنة (١٨٦٦-١٩١٨) نال جائزة نوبل للأدب عام ١٩١٦ .



## الميكروبات المسروقة

“The Stolen Bacillus”

قصة قصيرة بقلم د. ج. ويلز

تقدم القصة عرضاً طويلاً لكيفية معالجة المسألة بأسلوب مرح ، ولا يستطيع القارئ أن يحل في المنظر الأول للقصة هذا المرح ، اللهم إلا إذا شك في هذا بسبب الطابع « الميلودرامي » قصوار ، وبخاصة أن د. ج. ويلز المورخ من مادة تفنن القصص ، ولا يتوقع القارئ منه هذا الاتجاه الميلودرامي أصلاً ؛ بل أن القصة تقدم أيضاً إيضاحاً جديلاً لكيفية تحويل انتباه القارئ ضد الرغبة في جعله يتعقب عدة مشاهد تدور متتابة ، والواقع أنه كان من الضروري في منتصف القصة - لتجنب إفساد النهاية الموضوعية لـ - أن يرب القارئ في وقت واحد ، يحدث لثلاثة أشخاص في ثلاثة أماكن مجتمعة ؛ وذلك لكي يمد نفسه ليحضر تقديراً اثنين من هؤلاء الثلاثة ويوصلهم إلى نهاية القصة

والطابع البارز في القصة هو نجاح ويلز في تقديم الشخص القرواية ، وكيف يقدم بأحد الأشخاص الثلاثة ؟ إنهم في القصة . ثم يحول الصورة عنه ليقيم الشخص الثاني ، وهكذا يتتابع يظهر الشخص الثالث ، وتستند الأقصوصة على فرد واحد لأنه محور القصة ، حتى إذا لعب دوره ولم يمد من سبيل لا حرفة صاغ تماماً من الصورة ومن الأعراف ليتحدثنا حديثاً قصيراً يوضح للقارئ كل ما كان غامضاً بالنسبة إليه .

وقصة « السياسات المسروقة » من القصص التي يسترعي انتباه القارئ ويملك عليه تفكيره ، ويسير به في سرعة ، فلذا ما وصلت الحوادث إلى ذروتها من العنف عاد الكاتب بالقارئ تدريجاً إلى الصور الطبيعية ، وكان كلا من أبطال القصة قد عاد إلى عمله وهدوءه ، وأن شيئاً ما لم يقع . والقصة قصيرة جداً ، والأصول لا تمتد فيها ، ولكن أسلوب السرد هو الذي يجعل القارئ متطلماً إلى إدراك نهاية القصة ، هذه النهاية التي تنبئ كما يجب أن تكون قصيرة وعلى حال غير متوقعة .

— هذا من الجائز ، فلربما كان المهجر لا يتفق مع قوة إصبارك فإن الأعين تختلف ، ولكن حرك هذا القلاووظ دورة بسيطة في هذا الاتجاه أو ذاك وستجد أن هذا يغير من درجة رؤيتك « للعينة » التي على الشريحة الزجاجية

وفعل الزائر كما قيل له ، وسرعان ما صاح في سرور :

— إنني أرى الآن ، وإن لم يكن ما أراه كثيراً ،  
إنني أقرب بعض الأجسام الدقيقة التي تشبه الخطوط

قال العالم « الجراثيمي » « البكتريولوجي » زائرته وهو يضع شريحة دقيقة من الزجاج أسفل المهر والميكروسكوب :  
— وهذه أيضاً نموذج آخر للجراثيم الكوليرا .

وحقق الرجل المصفر الوجه في المهر ، كان من الواضح أنه غير خبير باستخدام مثل هذه الآلات الدقيقة ، ووضع الرجل يداً بيضاء نحيلة بين عينيه وبين الضوء ، ولكنه لم يلبث أن رفع رأسه عن المهر قائلاً :

— إنني لا أرى شيئاً واضحاً .  
وقال البكتريولوجي الذي كان يرقب كل حركاته بانتباه :

يقدمه بها ، وبالرغم من تباين مشربيهما فقد وجد فيه شيئاً يباين المساعد الترهل الذى يعمل دائماً فى صحته . وأمسك العالم بالأنبوبة الصغيرة فى يده مفكراً وهو يقول بصوت خفيض وكأنه يتحدث إلى نفسه :

— أجل هنا وباء سجين ، ولكن اكسر هذه الأنبوبة الصغيرة فى أحواض مياه الشرب مثلاً ، وقل لهذه الذرات الصغيرة التى نضعها أسفل أقوى الجواهر لتتمكن من رؤيتها وإلى لا طعم لها ولا رائحة : انطلق أيها الجراثيم وتكاثرى وأملئ صهاريج المياه ؛ وبذلك ينتشر الموت فى المدينة كلها ، الموت الذى لا منجاة منه ، الموت الخفيف المصحوب بالألم والتحقير ، ويندفع الموت بسرعة باحثاً عن ضحاياه ، فيستلب الزوج من زوجه ، والطفل من أمه ، والسياسى من واجبه ، والعامل الكادح من متاعيه ، ويسير مع أنابيب المياه ، ويثب من منزل إلى آخر يلتقط ضحاياه من بين الذين لا يملكون مياه الشرب ، ولكنه يضيع عندما يفسد الناس خضرائهم ، ويبقى وساناً فى الثلج ، ومع هذا فإن الجراثيم تظل تنتظر فى الأحواض والمعاجن ، يشربها الأطفال من الصناابير العامة ، بل يمكن أن تجدوها فى آلاف الأماكن التى لا نتوقع ظهورها فيها ، فإذا ما انطلقت هذه الجراثيم فى الماء فإننا لا نقبض عليها ونسجنها من جديد قبل أن تكون قد أنت على مدينة كاملة فأفنت سكانها .

وتوقف العالم قليلاً ليستعيد أنفاسه ثم قال :  
— ولكنها الآن حبيسة هنا فى أمن وسلام على ما ترى .

وهز الزائر رأسه ولعت عيناه ثم قال :  
— إن هؤلاء الفوضويين حتى أغبياء ، لماذا يستخدمون القنابل ما دام من السهل الوصول إلى مثل هذه الجراثيم الفتاكة ؟

• • •

وسمع الرجلان صوت طرقات خافتة بأظافر يد على

للأنبوبة ، إن عجبى هو أن هذه اللوات الدقيقية حتى تحت المهر يمكن — بحسب ما تقول أنت — أن تتضاعف بسرعة وتسبب هلاك سكان مدينة كبيرة كلندن .

واعتدل الزائر فى وثيقته ، وأخرج شريحة الزجاج من أسفل المهر وأمسكها بيده موجهة نحو الضوء وكأنه يستطلع حقيقتها ثم قال :

— لست أرى شيئاً . . . وتردد الرجل لحظات فصاراً ثم تابع حديثه . . . ولكن هذه الجراثيم نشيطة ولها خطرها الآن .

وقال البكتريولوجى :

— إن ما على هذه الشريحة جراثيم قد قتلت وصيغت بالألوان للمقارنة بغيرها عند الدراسة وبودى — بل إن هذا من واجبي لو استطعت — قتل كل ما فى العالم من هذه الجراثيم .

وعلت شفى الرجل المصفر الوجه ابتسامة وهو يقول :

— أظنك لا تحفظ عينات نشيطة من هذه الجراثيم .

— ولم لا ؟ على العكس ، فن الضرورى أن أحفظ عينات كثيرة نشيطة : فثلا هنا . . . واتجه العالم « البكتريولوجى » نحو المنضدة التى فى ركن الغرفة ، وأمسك بأنبوبة صغيرة مغلقة ومد يده بها نحو الزائر متابعاً حديثه . . . هذه مجموعة نشيطة من الجراثيم . . . وتردد العالم قليلاً ثم قال . . . وتستطيع أن تسميها « كوليرا » فى زجاجة .

وبدت على وجه الزائر علامات الرضا وهو يحدق فى الأنبوبة الصغيرة بعينين مفتوحتين :

— ولكن ، كيف تحتفظ بهذه الأشياء الخطيرة هنا فى معملك ؟

ولاحظ العالم البكتريولوجى هذا البشر الذى بدأ على وجه الزائر ، وبدأ يسر لرؤية هذا الرجل الغريب الذى جاء فى ذلك المساء المبكر يحمل رسالة من صديق له

زجاج باب المعمل ، وفتح العالم الباب ، وسمع إذ ذاك صوت زوجه وهى تهمس :

— لحظة واحدة يا عزيزى

وخارج العالم البكترىولوجى من معمله ليتحدث إلى زوجه .

• • •

وعندما عاد البكترىولوجى إلى معمله كان الزائر ينظر إلى ساعته ، وأحس بدخوله ، فقال لتوه :

— لقد خطر لى أننى أضعت من وقتك ساعة كاملة ، نحن الآن فى الدقيقة العشرين قبل الرابعة ، لقد كان من الضروري أن أذهب فى الثالثة والنصف ولكن حديثك الشائق وبماذجك الطريفة قد احتجزنى طويلا ، إلا أننى لا أستطيع — مرغماً — أن أطيل الزيارة دقيقة واحدة فلدى موعد هام فى الساعة الرابعة .

وكرر الرجل شكره للعالم الذى صحب إلى الباب الخارجى ، ثم عاد من الممر الصيق الذى يؤدى إلى معمله وهو يفكر فى هذا الزائر الغريب ، إنه لا يظنه من أصل تيوتونى ، بل إنه لائبنى ما فى هذا من شك ، وهمس العالم فى نفسه :

— على أية حال فالرجل من نسيج سقيم معتل التفكير ، وأخشى ما أخشاه أنه كان يحمل بשרاة فى هذه الأنابيب المملوءة بمراثيم الأروثة .

وخطرت له خاطرة سريعة فدار بوجهه نحو المنضدة التى يعلوها إناء الحمام البخارى ، ثم عاد فدار بوجهه نحو منضدة الكتاب ، ثم بدأ يبحث فى جيبه ، وبعدها اندفع إلى باب المعمل عذناً نفسه :

— ربما أكون قد وضعتها على المنضدة التى فى البهو .

وفى اللحظة التالية صاح بصوت عال .:

— مبنى . . مبنى

وأسرعت زوجه قاتلة :

— ماذا تريد يا عزيزى؟

— هل رأيت شيئاً فى يدى عندما خرجت لأتحدث إليك — وصمتت الزوجة لحظة قصيرة ثم قالت :

— لا شيء يا عزيزى ، لأننى أذكر . . .

وقطع العالم حديثها بسرعة وهو يقول بصوت عال :

— يا لمصاب ! . . يا للفجيعة !

واندفع نحو الباب الخارجى وراح يهبط الدرجات بسرعة ، حتى وصل إلى الطريق ، وأسرعت الزوجة إلى النافذة لتطل على الطريق ، ورأت زوجها يعدو وسط الطريق ثم يشب إلى أول عربة تمر به ، كان الرجل لعجلته قد خرج فى خفيه اللذين يلبسهما أثناء وجوده بالمتزل ، وكان عارى الرأس أيضاً لم يأخذ قبعته ، وقد سقط أحد الخفين من قدمه وهو يشب إلى العربة فى عجلة ، ولكنه لم يعأ به ، وبدأ لها أن مصاباً قد حدث ، ولكنه مصاب يخص زوجها، وظنت أن الرجل قد جرح بسبب هذه الأبحاث المعقدة الخطيرة التى يقضى بها كل ساعات يومه ، وفى اللحظة التالية رأت الرجل يقف فى مقعد العربة ليذكر للسائق بعض كلمات يلهب السائق بعدها ظهور جياده بالسوط ، وتغيب العربة عن عينيه فى المنحنى القريب .

وبقيت «مبنى» فى النافذة دقيقة واحدة ،

اندفعت وراءه بدورها — وهى فى حيرة وإرباك بما تشهد — وحملت حذاء زوجها وقبعته وعندما وصلت إلى الباب أخذت معها معطفه ، ثم أسرعت إلى الطريق وفعلت ما فعله الزوج قبلها بلحظات فوثبت إلى أول عربة صائحة بالسائق .

— أسرع نحو «هافيلوك كريست» علّنا نجد سيداً يسرع فى عربة ، وقلنا ارتدى ثوباً من المخمل ولا يغطي رأسه بقبعة .

— حسناً يا سيدتى .

وألمب السائق ظهري جياديه بالسوط ، واندفعت العربة ، وكأن هله الكلمات التى سمعها من لحظة واحدة توضح له مكاناً يذهب إليه كل يوم .

كان يطفى على شعور الخوف ، فإن أحداً من القوضيين لم يصل من قبل إلى ما أذكره هو ، إن « رافاكول » و « فايالنت » وغيرها ، أولئك الذين جرت أسماءهم مع التاريخ لم يحققوا ما سيحققه هو ، إن كل ما يجب أن يفعل هو أن يصل إلى صهاريج المياه وأن يكسر الأنبوبة الزجاجية الصغيرة ويسكب كل ما فيها في صهاريج المياه فيلونها بالمرض الخطير ، إنه ليعجب بتفكيره ، فقد زيف الخطاب الذى تقدم به إلى البكتريولوجى ، واستطاع بهذا أن يدخل المعمل وأن يتنهر الفرصة التى سحت له عندما خرج الرجل لحظة قصيرة ليتحدث إلى زوجته ، إن كل أولئك الذين عرفوه وأهلوه وملوا مصعبه سيقدرونه في النهاية ، لقد عاملوه دائماً كرجل لا قيمة له ، ولكنهم سيعرفون نتيجة تنكر المجتمع لرجل مثله وتركه في عزلة عن الناس .

وتجدد شعوره بالخوف ، فإن العربة التى يتبعه بها لعالم البكتريولوجى لا تعد عنه أكثر من خسين خطوة ، وأراد الرجل أن يشجع السائق فيبحث في جيبه عن نقود وأخرج نصف جنيه مديده به إلى السائق قائلاً :  
— سأدفع لك أكثر لو ابتعدت عن يلاحقنا واختطف السائق النقود من يده قائلاً :

— حسناً

ثم أهب الخواديم بالسوط ، وفي اللحظة التالية خطرت للرجل فكرة ، وهمس لنفسه :

— فلاكن أنا الضحية الأولى ، سأكون على أية حال شهيد المبدأ ، إنه ليدهشنى أن يكون الموت مؤثلاً كما يقولون .

وكسر الأنبوبة الصغيرة وسكب السائل في فيه وبقيت نقطة واحدة فأكلها ليتيقن ، ومن الضروري في مثل هذه الظروف التيقن من كل شيء ، ولم تعد به من حاجة إلى الفكاهة من البكتريولوجى الذى يطارده ، ووصلت العربة إلى « وينجتون ستريت » فأمر السائق أن يقف على جانب الطريق ، ونزل من العربة وهو

ورأى المارة وسافقو العربات المنتظرة على جانبي الطريق العربة الأولى تمر بهم مسرعة والسائق يلهب ظهرى جواده بالسوط ، ولم يعرفوا لماذا يسرع هكذا ، ثم جاءت العربة الثانية تسرع للحاق بالأولى ، وعرفوا زميلهم سائق العربة الثانية ، إنه الكهل جورج ، وصاحوا به مشجعين :

— أيها الكهل جورج . . . أسرع ، ثق أنك ستلتحق به .

ثم جاءت العربة الثالثة ، وفي هذه المرة رأوا سيدة فتصاحوا :

— إنها سيدة

— وهى تحمل في يدها شيئاً يشبه القنبعة

— ماذا تقول ؟ سيدة تحمل قبعة ؟

— إنها تتبعه

— ولكن أيهما تتبع ؟ يبدو أنها تتبع هذا الرجل النحيل الذى في عربة الكهل جورج .

ومرت « مئى » وسط ضجة من تصفيق الاستحسان ، كان كل من يقفون على جانبي الطريق يشجعونها على أساس أنها هى التى تكمل عناصر المسرحية التى فكروا فيها بسبب هذه المطاردة العنيفة ، ولم يكن هذا يسرها ، ولكنها تشعر أنها تقوم بواجبها ، ولا يعنىها ما يمكن أن يتعرض له بسبب هذا الواجب .

• • •

واندفعت العربات تتجاز « هافيلوك هل » ، يقطع « كامدن ثاون هاى ستريت » ، والمسافة بينها وتقارب ، وكان في كل منها منظر يباين الآخر ، فقد جلس الرجل الذى يركب العربة الأولى قابعاً في ركن لعربة عاقداً ذراعيه فوق صدره ، ويقبض بيده على الأنبوبة المملوءة بمجراثيم الكوليرا ، كان الرجل في غمرة شعور مزدوج من السرور والخوف ، وكان غشى أن يقبضوا عليه قبل أن ينفذ ما يقصده ، ولكنه كان يخشى أيضاً مغبة جريمته ، إلا أن شعور السرور

يشعر بدوار في رأسه ، كان يهمس في نفسه :

— إن سم الكوليرا سريع العمل .

ولكنه تماسك ، ووقف على إفريز الطريق عاقداً ذراعيه فوق صدره وقد أكسبه الشعور بالموت نوعاً من السيادة والقوة ، وقابل مطاردة حال وصول عربته بقهقهة عالية وصاح :

— فليحي الفوضويون ، لقد تأخرت يا صديق ، فقد

احتسيت كل ما في الأنبوبة من جرثيم الكوليرا !

وحقق العالم البكتريولوجي في وجهه من وراء نظارته وقال :

— احتسيتها ؟ تقول إنك فوضوي ، لقد فهمت

الآن .

ولعله كان يريد أن يقول شيئاً آخر إلا أنه بنى

صامتاً ، وبدت على شفتيه ابتسامة ، على أنه قبل أن

يهبط من العربة أشار له الفوضوي بيده مودعاً ، ودار على

عقبه وسار وسط الزحام الذي يملأ الطريق مترنحاً

يصطدم بالناس ويحتك بهم ما استطاع ، ولعله يفكر

في نشر المرض عن طريق اللمس

• • •

وفي اللحظة التالية رأى العالم البكتريولوجي « ميني »

زوجه على بعد خطوات منه تقف على إفريز الطريق

وقد حملت بين ذراعيها حذاءه وبقعته ومحفطه ،

فقال لها :

— يحسن أن تجيئي إلى هذه العربة ميني .

وارتقت « ميني » سلم العربة وهي جد واثقة مما ظنت

وأن زوجها حقاً قد فقد عقله ، وأمرت السائق أن يعود

إلى المنزل ، وهي تظن أنها تتحمل مسئولية كبيرة بعملها

هذا ، فكيف تذهب برجل فقد عقله إلى المنزل بدلا

من أن تذهب به إلى المستشفى ؟

وهمس الرجل لزوجته بعد أن ابتسم لها :

— إنها مسألة خطيرة ، هل رأيت هذا الرجل الذي

زارني هذا المساء ، إنه فوضوي خطر ، أرجو ألا تصابي

بالإغماء وإلا توقفت عن أن أحدثك بالقصة : لقد

كان الرجل يسأل عن جرثيم الأوبئة ، الجراثيم النشيطة ،

وقد أردت أن أستثير دهشة الرجل ، فأخبرته بأن الأوبئة

الصغيرة التي وضعت بها بعض أنواع البكتريا والتي قلت

لك عنها إنها تركت بقعاً زرقاء اللون على بشرة وجوه

القرود - تحتوي على الكوليرا الآسيوية ، لقد سرقها

الرجل قاصداً أن يسم مياه لندن ، بل ربما كان يقصد

أن يفعل ما هو أخطر من هذا ، ولكن عندما سقط في

يده ابتلعها ، إنني لا أعرف ماذا سيحدث له ، ولكنك

تذكرين أنها قد سببت ازرقاق وجوه القطة الصغيرة ،

إن كل ما يعنني الآن هو هذا الجهد الذي سأبذله

لإبعاد مزعة أخرى من البكتريا بدلا من هذه التي

قادتني !

« عين ألف »



# المسرح

## في العصور الوسطى

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

مقدمة - المسرح في أواخر الدولة الرومانية :

كان من شأن الفتوح الاستعمارية في عهد إمبراطورية الرومانية ، أن تدفقت الأموال إلى الخزنة العامة ، وانفسحت للمغامرين ونهازي القمص المستغنين بمالات الكسب ، والاستثمار بالمخام والمكناز الثروات طائلة ، ومن ثمة ، ظهرت في رومة طبقة جديدة من أصحاب النشب ، زاحموا على الجاه طبقة الأشراف قدامى من أهل الحسب والنسب ، واقتنى هؤلاء المغادرون لأغنياء معظم الأرض ، واشتروا العبيد من أسرى الحرب نلاحها دين أجر ، مما أدى إلى بطالة عشرات الألوف من الفلاحين في الأقاليم ، ونزوحهم إلى العاصمة حيث قاموا كالكسافة بلا عمل ، فانتحلهم السادة الجدد مولى م ، يعمدون إلى شراء أصواتهم في الانتخابات ، ليفوزوا ون أهل النزاهة والعلم بمناصب الولاية والحكم .

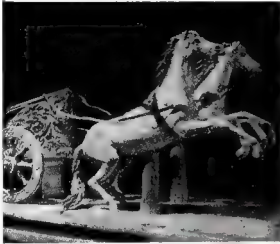
هذه الحال من الجهالة الفاشية في صفوف الأغنياء ، لبطالة السائدة بين جموع الفقراء ، دعت إلى الإقبال لتزايد على الملاهي ، حتى صارت عند الشعب موضعاً مفاضلة بين عهد وعهد ، فالأعياد التي كانت في عهد إمبراطور أوغسطس لا تتجاوز السبعة ، ولا تدوم كثر من ستة وستين يوماً ، صارت في أواخر عهد إمبراطورية مائة وخمسة وسبعين يوماً ، تقام فيها من طلع الشمس حتى مغربها حفلات التمثيل المسرحي وسباق مجلات ومبارزة المصارعين . وكان شهود هذه الملاهي باحاً بالهوان لجميع المواطنين الذين كانوا لا يشغلهم

شاغل عنها ، ولا يشغفون بشيء شغلهم بها . وكان الإمبراطور يشهد الحفلات مع حاشيته ، ويتم احتشاد جموع الشعب فيها ، ليوزع الهدايا والحلوى والنيبذ ابتغاء الحظوة عند العامة واكتساب قلوبهم .

ويبدو أن يكون مثل هذا الجمهور أميل إلى مبادي السباق ، وأشهرها وقتذ « الحلبة الكبرى Circus Maximus » التي تتسع لثلاثة آلاف متفرج ، وكان يجري السباق في اليوم الواحد أربعمائة وعشرين مرة ، وفي كل مرة تتسابق العجلات أربعمائة أربعمائة . وكانت كل عجلة يجرها أربعة خيول ، ويتخذ سائقوها في لباسهم لوناً يرمز إلى الجماعة التي يتبعونها ، وكانت عدتهم أربعة أفواج : البيض والخمر والخضر والزرقي . وقد بلغ من حماسة الناس للمتسابقين وتعصبهم لهذا أو ذاك من الفريقين ، أن اقبلت هذه الأحزاب الرياضية بحكم اشتراك الأباطرة ووجوه الدولة فيها إلى أحزاب سياسية .

وكذلك كان شغل الجمهور الروماني بشهود الصراع النومي في الملاعب المدرجة المستديرة وأشهرها « الكولوزيوم Colosseum » . وأهم عروضها اقتتال المصارعين حتى يلقى أحدهم مصرعه تسلياً للمتفرجين ، وكان الأصل أن يكون المتصارعون من أسرى الحرب على أثر كل انتصار في المعارك الدائرة بين رومة والشعوب المجاورة ، وكانوا في بعض المرات يعدون بعشرات المئات ، ثم لحق بهم وعومل معاملة من صارت عليهم





عربات السباق



الملك الروماني المذبح في رومة حيث يقتتل المصارعون

والإنسان ، وعلى هذه الصورة الأخيرة كان مصرع الكثيرين من شهداء المسيحية الأولين .

أما المسارح المنتشرة في أنحاء الإمبراطورية الرومانية ، فكانت عاجزة عن محاكاة الدراما اليونانية ، زاهدة في كل ما له صفة رفيعة أدبية ، لعجز هذه الأخطا من الناس المتبانية في العادات واللغات والأجناس ، عن فهم الأدب الرفيع في منطوقه ومدلوله . ومن نحة خلت المسارح من التمثيلات الراجيدية ولا نسبا بعد أن أغنت عنها الفواجع الدامية الحقيقية في ميادين السباق وملاعب الصراع . واقتصرت العروض المسرحية على المهازيل الغلاظ الفاحشة من فصل واحد ، يشترك فيها بعض الممثلات مع الممثلين على خلاف التقليد القديم ، وقد اتخذ كل واحد منهم شخصية بعينها ، واسماً معيناً لها ، وقناعا يستبدل به عليها ، وجعلوا اعتمادهم على الارتجال فيها يأتون به من حركات ، وما يلقونه من نكات .

وكان أحب العروض إلى الجمهور فن المحاكاة

أحكام الإعدام والمغضوب عليهم من العبيد الطعام . وأخيراً من دخلوا باختيارهم إلى المعركة من طلاب العن من العبيد ، وبعض أحرار الرجال من هواة التزل يحترفونه للشهرة وكسب المعاش . وقد أعدت المعاهد لتخريج هؤلاء ، وكان المتصارعون يسبرون يوم العرض على هيئة الموكب في ساحة المعركة حتى يبلغوا شرقة الإمبراطور فيحيونه هاتفين : « الوداع ، يا قيصر ! اللاهون إلى ملاقاته الحمام ، يهلون إليك السلام » .

ثم يبدأ القتال على نقر النواقر ونفخ الأوباق ، فيقاتل القرن والقرن ، أو الفريق والفريق ، وكان يراعى اختلاف السلاح عند المتقاتلين : فالذى يحمل الدرة الكبيرة والسيوف القصير يقاتل صاحب الدرة الصغيرة والسيوف الطويل ، والمصارع ذو الدرع السابعة يُختار له خصم أقرب ما يكون إلى العراة ، مع تزويده بالشبكة البعيدة والحربة المديدة . وقد يجرى القتال بين المتصارعين على ظهور الخيل أو العجلات الحربية ، وقد يكون بين الفصائل المختلفة من الحيوان ، وقد يكون بين الحيوان



منظر من مشاهد الكوميديا الرومانية وعلى الخيال شيخان في حالة سرور وطرب وفي الوسط حازف على المزمار ، وعلى اليمين سيد من القتيان يضرب خادمه

### المرح والدين الجديد :

هذه الملامح المسرحية في سخطها وانحطاطها وفضاحتها لم يكن ليحمدنها ويرضى عنها فلاسفة الوثنية ، وقد كان الإمبراطور القيلسوف « مرقس أورليوس Marcus Aurelius » غير مرضى عنه من الشعب في رومة ؛ لأنه كان لا يكتم سأمه وعدم سروره وأزتياعه لهذه المشاهد ، فيعبد إلى التشاغل عنها بالقراءة والحديث والاستماع إلى أصحاب الحاجات . وقد بلغت قمة الشعب عليه أشدها حين ألحق المصارعين بجيشه لصدها جمع الممجد الزاحفة على إيطاليا ، وكاد الشعب يثور عليه

لصامتة Pantomime الذي يعبر فيه الراقص الواحد - بصاحبة الجماعة المنشدة والآلات - عن شتى العواطف والمواقف والشخصيات ، باتخاذ الأقنعة ، والمحاكاة بازعة للانفعالات ، وبخاصة ما يتصل منها بالأشواق الشهوات ، دون استعانة بأدنى المقال ، في التعبير عن هذه الأحوال .

وكان المم الأكبر في العروض التمثيلية على اختلافها نصباً على العناية بالمشاهد والتأويل المسرحية قبل غيرها ؛ ما يشهد بأجل بيان ، على أن المسرح كان عند الرومان ثار حس ونزعة عيان ، أكثر منه متعة للنفوس لأذهان .

أواخر القرن السادس الميلادي . وإذا كان قد عاود سيرته في الإمبراطورية الرومانية الشرقية في عهد الإمبراطور جوستيان الأول الذي أمر بإغلاق المسارح في القسطنطينية ، ثم عاد إلى السماح بها والرخصة لها بتأثير زوجه الإمبراطورة « تيودورا » التي كانت هي نفسها ممثلة قبل زواجها ؛ فإن الفتوح الإسلامية كانت كفيلة بوضع حد لهذا المهال في الأقطار التي فتحتها من أعمال دولة الروم . منذ القرن السابع الميلادي .

#### بعث جديد للمسرح :

لوم يكن المسرح — حين ظهور المسيحية والإسلام في العالم الروماني — على هذه الحال التي جعلته مباءة للمخازي ومفسدة للأخلاق وجناية على مستقبل الإنسانية ، ما لقي على يد رجال الدين هذا المصير المحتوم .

ولكن المسرح لم يلبث كسائر الفنون أن انبعث بعثاً جديداً بعد قرون على يد رجال الدين أنفسهم . وهكذا بعيد التأريخ نفسه ، فقد بدأ كانت طقوس أوزيريس في مصر الفرعونية ، ومن بعده ديونيسوس أو باخوس في العالم اليوناني الروماني ، مصدراً للتمثيلات في المهرجانات الوثنية ، وهذه هي مراسم القديس الدينية تصبح — في العصور الوسطى — المصدر الذي بعث الحياة على مدار السنين في ذلك الفن العريق القديم ، فن التعبير التمثيلي .

وقد خاف أن الصلوات في الكنائس الغربية تقام باللغة اللاتينية التي يغيب فهمها عن عامة الشعب ، ويتزايد جهلهم بها عاماً بعد عام ؛ ومن ثمّة كان مما يغطي به السامعون ذلك التناوب في الترانيم بين النشيد الفردي والنشيد الجماعي على حسب الوضع الذي أقره البابا جريجور في القرن السادس الميلادي ، وهذا التناوب كان السبيل بعد ذلك إلى إدخال الحوار ، ومنه دخل على القديس في طقوسه الرمزية عنصر الدراما التمثيلية . وكان القوم أسرع ما يكونون تأثراً بقصة ميلاد المسيح

منها إياه بأنه : « يريد أن يسلمهم ما يتلهون به من الملامح ليحملهم على الاشتغال بالفلسفة مثله » . ولم يكن الإمبراطور « مرس أورليوس » مفرداً وحده في اشتغاله من هذه الملامح المسرحية ، فقد كان يشاركه في شعوره أهل العقل والاستقامة والتجملد من الفلاسفة الواقعيين . ولكن المسارح لم تمت ، بل كانت لا يشغل الشعب عنها زخوف الممّج على الإمبراطورية واقتحامهم حدودها وطرقهم أبوابها .. وفي ذلك يقول قائلهم : « إن هذا العالم الروماني يموت وهو يضحك » .

وأخيراً جاءت اللغة الكبرى ، وكان يصيبها على المسرح آباء الكنيسة المسيحية الأولون . ولا غرو ، فقد بلغت المهال من رث القول وفحش الإيماء وخلاعة الحركة ودعارة الإيماء حدا لا يمكن أن يسكت عليه دعاة هذا الدين الجديد ، ثم هي من فرط استيلائها على اهتمام الناس أجمعين كانت تشغل كثيرين من أتباع الكنيسة المسيحيين أنفسهم عن حضور القداس الذي في بعض الأحيان ، ويضاف إلى هذا جميعه أنها لم تكن تخلو من التعرض للمشاعر المسيحية على المسرح ، وعرضها أمام ألوف المتفرجين معرض الاستهزاء والسخرية ، وخاصة مراسم التعميد للمواليد . فلما عظم شأن الكنيسة وتوطدت أركانها واستفحل سلطانها بعد أن أصبحت المسيحية قوية منذ موقف الإمبراطور قسطنطين وخلفه تيودوسوس العظيم ، كان ذلك ضربة قاضية على المسرح ؛ فقد نشطت الهجاء الكنسية إلى اتخاذ القرارات التي تحرم تناول القربان المقدس على المسيحيين من المثاليين والمثاليات طوال مزاولتهم لحرفة التمثيل ، ثم زادت على ذلك اعتبارهم مطرودين من حظيرة الكنيسة ، ولم تزل حملة الكنيسة تشدد دون هداة على المسرح حتى فقد ما كان له من شأن ، وتحول ممثلوه إلى فرق متجولة متشردة لا تثبت في مكان ، ولا تكاد تظهر حتى تختفي عن البیان .

وهكذا انقطع كل خبر عن المسرح في رومة منذ



تيوديل يمتد ميثاقه مع الشيطان - من تمثيلات الصور الوسطى

وكان يراعى في تأدية هذه المقطوعات غاية التحفظ في الإغناء بالحركة ، ثم كان الغبال في الأديرة والمعاهد اللاهوتية يسمح بالتوسع في هذا السبيل ، وتقديم ما يصح تسميته بالتمثيلات الطقسية يؤديها في الأعياد الدينية الشباب من الطلاب ، فيعبرونها من شباهم مزيداً من الحماسة والحركة يجعل لعرضهم صفة التمثيل . ولقد أخذت الحركة التمثيلية مع الأيام تزداد طلاقة وحرية في عرض القصص الدينية بقدر ما فيه من المواقف الدرامية ، ومن أمثائل الإنجيل الرمزية التي كانت تعرض باللاتينية في قلب الكنيسة في القرن الحادى عشر قصة « العذارى الراشدين والعذارى المفتونات » ، وفي الختام كانت العذارى المفتونات ينقص عليهن الشياطين ، ويلقن بين في نار الجحيم .

#### المرشح على أعتاب المعبد :

كان من أثر هذه العروض الدينية أن تنهت في الشعب تلك التزعة الطبيعية للتمثيل ، فأخذت العروض الدينية تنفصل شيئاً فشيئاً عن القداس والشعائر الدينية لتصير عنده من ملامى الأعياد الورعة التقية ، وأخذت

ثم غائمة آلامه ومعجزة قيامه خارجاً الى الملاء الأهل ، ومن ثمة كانت أعياد الميلاد والفصح أول الأعياد التي دخلت على احتفالاتها عناصر تمثيلية من المطور والسموع تعرض على المحتفلين الوقائع البارزة في حياة المسيح معرض الواقعية ، حيث يقوم القساوسة مقام الشخصيات ، وحيث يقوم مثال يمثل للعيان اللحد الفارغ أو المهد في بيت لحم ، ومن حول هذا أو ذلك تردد الأناشيد الفردية والجماعية المناسبة ، وأشهرها في المشهد الأول المقطوعة اللاتينية التي مطلعها « عن تبحثون في اللحد ؟ » ، وفي المشهد الثانى المقطوعة الأخرى التي مطلعها « عن تبحثون في المهد ؟ » ، وكلاهما على صورة الحوار . ثم لم تلبث أن تعددت المشاهد وكثرت الإضافات وتميزت الشخصيات ، كما بدأت تتخذ الثياب الملائمة للشخصيات من الرسل والقديسات ، فضلاً عن اتخاذ الأجنحة للقائمين بأدوار الملائكة . وكان يقوم بالأداء القساوسة ، وبعض الرهبان أحياناً ، مع صبية الكنيسة المنشدين ، ولم يكن الحوار يجري كلاماً مرسل ، بل إنشاداً ملحناً . وكانت التراتيل تؤدى بمجموعة الصبية المنشدين وحدهم دون اشتراك الصلوات ، مما يجعل المقطوعة المؤداة في مقام التمثيلية .

اللغة الشعبية تسرب إلى التمثيليات ، وتختلط بلغتها اللاتينية ، كما أخذ رجال من غير رجال الدين يقومون ببعض الأدوار مع الشمامسة ، وكانت النتيجة الطبيعية أن خرجت العروض التمثيلية الدينية من قلب الكنيسة ، واتخذت مسرحها غير بعيد منها ، تحت رواق مدخلها ، وعلى أعتابها .

وبين أديتنا من هذه التمثيليات « تمثيلية آدم » . ومن محاسن الاتفاق أن كانت النسخة المخطوطة الأصلية ، تحمل إلى جانب نص التمثيلية تعليقات مسرحية وافية تُشهدنا بأجل بيان وتفصيل على الطريقة التي كانت متبعة في إخراجها .

وها نحن أولاء نتمثل أنفسنا أمام إحدى الكنائس النورماندية الكبرى ، وقد أقيمت على الدرج المؤدي إلى الباب الغربي « منصة مرتفعة تمثل الجنة ، ويشيئ أن تعلق حولها الأستار وشقق الحرير على ارتفاع القائمة حتى الكففين بحيث لا يظهر ممن يقوم وراءها غير الجزء العلوي من جسده . وليكن " ظاهراً للعيان من هذا المكاء أوراق الشجر ، والأزنان الزهر والريحان ، وأنواع الفاكهة متدلية من الأفتنان ، حتى يتمثل في هذا بجميعه صورة واقفة لما في هذه الجنة من النعيم » .

كذلك يحرص المؤلف على تسجيل إرشاداته للممثلين ، ومن ذلك قوله : « ينبغي أن يتدرب آدم على أن تأتي إجاباته في مواضعها ، وألا يتعجلها أو يتلها فيها . وعليه وعلى جميع الشخصيات أن يتدربوا على الكلام في رزانة ، وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم ، وألا يزيديا على الأبيات أو ينقصوا منها حقاً ، وأن يحسنوا نطقها ، ويحكموا مخارج لفظها ، وألا يغلوا بترتيب الكلام وسياقه . وكلما ذكر أحدهم الجنة ، وجب عليه أن يتجه بنظرة نحوها ، ويشير إليها » .

وعلى هذا النحو من الاهتمام والدقة ، يصدر المؤلف التعليقات المحددة بحركة الممثلين وانتقالاتهم : فمن تعليقاته للشيطان بعد أن يحتج عليه آدم ويعرض عن

غوايته : « وعلى الشيطان بعد انصرافه عن آدم أن يمضي مطرق الجبين وعليه سمة الخائب الحزين ، وعليه أن يمضي على هذه الحال إلى باب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين ، ثم يقفز بعدها إلى حيث جمهور المتفرجين يحجل بينهم ويظفر ، ثم يعود بعد قليل نحو الجنة متوجهاً هذه المرة إلى ناحية حواء ، ليخاطبها مصطنعاً طلاقة الوجه والابتسام ، متلفهاً في الكلام » .

ومثل هذا في الوضوح والتبيين وإرشاده الممثلين لما يجب أن يكون عليه تمثيلهم الصامت في المشهد التالي لطرد آدم وحواء من الجنة : « يتناول آدم معزفاً ، وتتناول حواء مجرفة ، ويأخذان في فلاحه الأرض ، ثم يلدها بالحنطة ، وبعد الفراغ ينتحيان جانباً ليجلسا قليلاً ابتغاء الراحة من التعب ، وفي الحين بعد الحين ، ينظران رعايهما سياء اللوعة والحنين إلى الفردوس المفقود ، وهما بذلك صدرهما هفة ونديما ، وفي أثناء ذلك يتسلل الشيطان فديساً في زرعهما الأشواك والحسك ، ثم ينصرف . وإذا عاد آدم وحواء إلى زراعتهما وألفياها مملوءة بالشوك ، أخذهما الألم المبرح ، فارتعيا على الأرض ، ثم استويا جالسين ، وجعلا يضربان باليدين على الصدر والفخذين في حركة يائسة ، ويصندا يدياً آدم في إلقاء ما أعيد له من شعر الشكوى والنواح » .

### « تمثيلية آدم » أقدم التمثيليات :

ومن المقرر حتى اليوم عند مؤرخي الأدب أن أقدم ما وقع لنا من تمثيليات العصور الوسطى في الغرب « تمثيلية آدم » . وترجع هذه التمثيلية إلى أواخر القرن الثاني عشر ، وهي لمؤلف مجهول أرغها في نظم فرنسي تغلب عليه اللهجة التورماندية الإنجليزية . والتمثيلية تعرض علينا تاريخ البشرية منذ سقوط آدم ، وتنقسم ثلاثة أقسام :

أولها لغراء آدم وحواء .

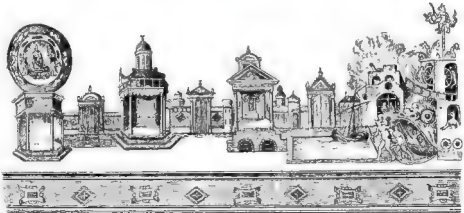
والثاني مقتل هابيل .

والثالث موكب الرسل والأنبياء السابقين المبشرين

بدوم المسيح . وقد روى أن يكون كلامهم باللاتينية ،  
وتختم التمثيلية بمناجاة دينية ، وظاهر من اتساع نطاق  
هذه التمثيلية أنها لم توضع للعرض بين جدران الكنيسة ،  
بل في خارجها .

ولا يسع القارئ لهذه التمثيلية ، وخاصة مشهد الإغواء  
بين الشيطان وحواء ، إلا أن يشهد لمؤلفها المجهول بالقدرة  
البارعة على تحليل الشخصيات ، وإلا أن يلاحظ في  
الحوار مسحة نادرة من روح الفكاهة الماكرة التي يمزج  
النوع على نظيرها فيما خلفته العصور الوسطى من الدراما  
الشعرية ، ولقد تقدم بنا كيف توجه الشيطان أول ما توجه  
إلى آدم ، فلما أعرض عنه تحوّل إلى حواء ، إلى المرأة .  
فلنستمع إليه هنا يطرى جمالها ، ويتحدث عن  
ذكاؤها ، حتى إذا أثار كبريائها ألح إلى تفوقها على  
آدم ، وإلى سوء حظها أن تكون في طاعة مثله ، فتدافع  
حواء بعض الشيء عن زوجها ، ثم تستسلم لمرورها ،  
وبداخلها أوتياح إلى ما يعرض عليها الشيطان من المكمل  
من الشجرة المحرمة ، لتسبق زوجها إلى المعرفة ، وتبلغ  
ما لم يبلغه أحد قبلها :

الشيطان : حواء ، هذا أنا قادم عليك  
حواء : وفيم قدومك ، يا إبليس ؟ قل لي  
الشيطان : إلى أبني لك الخير والسعادة  
حواء : فليتم بهما الله علينا  
الشيطان : لا تجزعي ، إلى عليم منذ قدّم بأسرار هذه  
الجنة جميعاً ، وسأطعك على طرف منها .  
حواء : أبداً إذن ، فإني لقولك سامعة  
الشيطان : أو تسمعين قولي ؟  
حواء : كل السمع ، ولن تنم على شيئاً  
الشيطان : أو تكتمين السر ؟  
حواء : نعم ، أقسم لك  
الشيطان : ولن يعلم به أحد ؟  
حواء : لن يعلمه مني  
الشيطان : إلى أعتمد على وعدك ، وحسبي ذلك ضماناً  
حواء : يمكنك الوثوق بوعدى  
الشيطان : لقد أحسست التعلم ، إلى لقيت آدم ، ولكنه  
شديد الحماقة  
حواء : فيه بعض الغلظة



الإخراج المسرحي في العصور الوسطى

المناظر من الشمال ليمين : الجنة : قرية الناصرة - الهيكل - مدينة أورشليم - القصر - الباب القلبي - دار الأساقفة -  
بحيرة طبرية في المقدمة - الأعراف - الجسم

الشيطان : لسوف يلين طبعه ، إنه أصلب من الحديد  
 حواء : هو شديد الإباء ، حر كريم  
 الشيطان : بل هو عبد زئيم ، إنه لا يريد أن يعنى  
 بشأنه ، فليعن على الأكل بك . إنك كائن  
 ضعيف وقيق ، أنت أنصر من الوردة ،  
 وأصنى لونا من البلور ، وأنصح بياضا من  
 الثلج المتساقط على مرآة صقيلة . إن الذى  
 خلقكما لم يلائم بينكما ؛ فأنت غاية فى  
 الرقة ، وآدم غاية فى الغلظة ؛ ومع ذلك فأنت  
 أرشد منه ، أنت القلب والعقل معا ؛ من  
 أجل ذلك كان لقاءك حلوا محببا ، وإنى  
 لأحب أن أتحدث إليك

حواء : يا لها من ثقة متبادلة !

الشيطان : لا يعلم أحد من أمر حديثنا شيئا

حواء : ومن ذا يستطيع أن يعلم ؟

الشيطان : ولا آدم نفسه

حواء : كلا ، ولا هو

الشيطان : سأتكلم إذن ، استمع لى ، نحن هنا وحدنا  
 فى هذه الناحية ، وآدم هناك بعيد لا يسمعا .

حواء : أرفع صوتك ما استطعت ، فلن يبلغه شيء .

الشيطان : أود أن أنبهك إلى خديعة كبيرة تعرضت  
 لها فى هذه الجنة ، إن الثمر الموهوب لك هنا غير  
 مستطاب ، أما الثمرة المحرمة ، فإن فضلها عظيم .  
 إن فيها مصدر الحياة والقوة والسلطان ومعرفة  
 الخير والشر .

حواء : وما مذاقها ؟

الشيطان : مذاقها سماوى . وجدير بك — وهذا قوامك  
 وجهك — أن تكونى ملكة على العالم ، وأن  
 يحيط علمك بكل ما هو كائن ، وأن تكونى  
 مالكة الملك وصاحبة الأمر فى الكون كله .

حواء : هل يكون هذا كله من فضل الثمرة ؟

الشيطان : نعم ، وإيم الحق

حواء : إن مجرد النظر إليها يُشعرنى بالغبطة وحسز  
 الحال .

الشيطان : فما بالك إذا أكلت منها ؟

حواء : ما يدرينى ؟

الشيطان : أما تصدقينى ؟ كل منها أولا ، ثم اقسمها بعد  
 ذلك مع آدم ، فسوف يكون لكما تاج العالمين أبد  
 الأبدين ، لن يخفى عليكما من قضاء الله  
 خافية ، إنكما ساعة تأكلان من الثمرة تتبدل  
 نفسكما غيرها ، وتستويان أنثى والخالق فى  
 الكمال وفى القدرة . هيا ، ذوق الثمرة ،  
 لا ترددى ، من السفاهة أن تنتظرى ، هيا  
 ( وينصرف الشيطان عائداً إلى الجحيم ، وهو من  
 وقوع حواء فى المعصية على يقين ) .

### المسرح والحروب الصليبية :

كانت العصور الوسطى الأولى فى أكثر الأقطار  
 الغربية عصور تفكك من الناحية السياسية من جراء  
 النظام الإقطاعى الذى كان مبطلا للسلطة المركزية ،  
 ولكنها كانت عصور اتحاد تحت سلطان الكنيسة من  
 الناحية الدينية . وقد استجاشت الكنيسة هذه الحماسة  
 فى أواخر القرن الحادى عشر ، ودفعت بالجموع التى  
 تعد بالألوف للاستيلاء على أورشليم حيث قبر المسيح ،  
 وكانت فلسطين فى حوزة السلاجقة المسلمين منذ عام  
 ١٠٧٦ م . وقد كان من أثر هذه الدعوة ، أن اجتاحت  
 شعوب أوروبا الغربية روح دينية قوية تركت طابعها  
 على الفنون ، وفى مقدمتها فن العمارة الكنسية بخصائصها  
 القوطية ، ثم الآثار الأدبية وإن تكن لغة التعبير لا تزال فقيرة  
 هزيلة متعثرة ، تقصر عن بلوغ الغاية فى التحليق والتعميق .  
 ومن هذه الآثار الأدبية ما كتبه الكتبةون للمسرح .  
 ولقد انحدر إلينا من هذه التمثيلات عدد كثير  
 يتلمز حصوه ، ولا يشع الخيال هنا لذكره . فنكتفى  
 بالإشارة إلى بعضها على سبيل المثال . ولتكن التمثيلية التى

وسرعة المداولة بين الحليل الريب والمضحك الغريب على نحو جدير بالملاحظة والتعقيب .

وهما يكن من ضيق المقام ، فليس يسعنا أن نغفل تمثيلية أخرى من أشهر تمثيلات الخوارق والكرامات ، وهى « معجزة تيوفيل » مؤلفها « روتبيف » Rutbeuf فى أواخر القرن الثالث عشر ، وفى هذه التمثيلية التى تجرى حوادثها فى قليقية من أقاليم الأناضول نرى الشَّاس تيوفيل وقد نُحى عن منصبه الكهنوتى وجرى من أملاكه ظلماً ، فلم يجد فى نفسه غير الشيطان يعقد معه ميثاقاً لاسترجاعها ، فظهر خروجه عن دينه ونزوله عن خلاص روحه .

ولما كان تيوفيل ارتكب ما ارتكبه وهو كاره له ، ولم يزل الإيمان والتدب يعمران قلبه ، فإن العلواء تشمله أخيراً بحطفها ، فلا يلبث أن يعطل ميثاقه مع الشيطان ، ويغفلها . وهذه التمثيلية تذكرنا لا بحالة الأسطورة المشهورة التى أخذ عنها « جوتيه » تمثيلته « فلوست » آية العصور الأخيرة .

### المسرح الدينى يبلغ أوجه :

بيد أن المسرح الدينى لم يبلغ أوجه إلا فى القرن الخامس عشر حين تنفست فرنسا الصعداء بعد طردها الإنجليز من أرضها المحتلة إثر حرب دامت مائة عام ، بفضل ما بعته « جان دارك » فى الفرنسيين المتخاذلين من الروح الدينية الوطنية .

وتمتاز التمثيلات الدينية فى ذلك العصر عن تمثيلية « المعجزة » السابقة بأنها لم تكن منحصرة فى واقعة واحدة محدودة ، بل كانت تتناول موضوعاً متصلاً كاملاً من التاريخ الدينى اعتياداً على ما ورد فى الأسفار الدينية للعهد القديم والجديد وفى الأخبار المتواترة عن حياة القديسين ، وكان عرض التمثيلية يستغرق أياماً .

وطبعياً أن يكون أحب هذه التمثيلات إلى الجمهور

تمثلها فى هذه المرة غير مجهولة النسب كسابقتها ، فهى لشاعر « جان بوديل » Jean Bodel الذى ابتلى بالبرص فى الوقت الذى اتخذ فيه شارة الصليبيين ، عام ١٢٠٢ م يأتى للرحيل إلى الأرض المقدسة للجهاد . وتعرف تمثيلية الشاعر باسم « تمثيلية القديس نقولا » ، وهو يعرض فيها شهيداً للمعركة بين جيش جرار من المسلمين وشرذمة من الصليبيين ، ومن فوق هؤلاء ملك كريم يشجعهم على الجهاد ، ويذكرهم بعقبي الاستشهاد ، فلا يلبثون أن يفروا فى الوخى صرعى جهادهم ، فينشد الملك على أشلائهم تشيد التمجيد والثناء . بيد أن واحداً من الشرذمة كان قد نجا من المقتلة ، فبينما هو قائم بين يدي تمثال القديس نقولا يتعبد ويصل ، إذ قبض عليه أسيراً ، واتقاده إلى الأمير الذى جعل يستجوبه ، وكان مما تكلم به الأسير اعتقاده فى قدرة القديس على إثبات الكرامات . فأراد الأمير المسلم أن يضع هذا الكلام موضع الإختبار . فأمر أن يوضع التمثال حيث كنوزة ، ويصرف الحراس عنها ، ليرى قدرة القديس على حمايتها . فلما كان القد ، ظهر أن اللصوص نهبوا الكنوز ، فلم يبق متاص من إنفاذ حكم الأمير بإعدام الأسير ، ولكن القديس يتجلى للصوص وهم فى الحانة يتشاحنون بين البواطى والأقداح ، وفى أيديهم المراوات ، فتملؤهم الرؤيا خشيةً وندماً ، فيصرعون إلى رد الكنوز إلى موضعها ، وأمام هذه الكرامة ، لا يملك الأمير وأتباعه أنفسهم من التسليم والإيمان . وإذا نحن ذكرنا أن تاريخ عرض هذه التمثيلية فى أوائل القرن الثالث عشر ، وأن موقعة حطين التى تنصر فيها صلاح الدين الأيوبي على الغزاة الصليبيين فى فلسطين كانت فى أواخر القرن الثانى عشر ، أدركنا لدواعى التى أوحى بهذه التمثيلية ، وأشاعت فى مشهد لمعركة ما أشاعته من النظم الخزين ، ثم أدركنا موقف المؤلف الذى لم يشأ أن يترك جمهوره تحت ذلك التأثير لمكتسب اليأس ، فأضاف إلى المشهد السابق مشهد المعجزة لاحق ، وفى هذا المشهد تظهر براعة المؤلف فى المزج



الحواة والبهلوانات الجديرين بتمثيل السحرة والشياطين . وهؤلاء الممثلون كانوا من الكثرة بحيث يصح أن يقال : إن نصف السكان في كل مدينة كان يمثل للنصف الآخر .

وكانت التمثيلية تعرض على منصة خشبية يزيد طولها على عمقها ، تنسج لكل المشاهد دفعة واحدة ، وكان كل مشهد في شبه مقصورة منفصلة ، وعلى كل مشهد لوحة تدل عليه ، وهذه المشاهد في بعض الأحيان تبلغ السبعين . وفي طرف المنصة تقوم طبقة عالية تمثل اللجنة وفيها الملائكة والأبرار ، وفي طرفها الآخر بيت ذو طبقة أسفل يمثل الجحيم ، يتصاعد منه الدخان والنار ويترامى من وراء قضبانته المهلكى من الأشرار ، وله مدخل يشبه هامة التنين ، تنقز من حلقه الفاعر أفواج الزبانية الشياطين .

وكان الممثلون الذين يربو عددهم على المائة والخمسين عدا التكريرات الكثيرين ، ينتقلون في تمثيلهم من مشهد إلى مشهد على المنصة بحسب ما يقتضيه السياق والحركة المسرحية ، ومن ثم لم يكن هنالك تغيير للمناظر ، ولم يكن للمسرح حاجة للستارة الخارجية كما هو الحال في المسرح الحديث .

وكانت العدد والحيل المسرحية على أعظم جانب من الأهمية : فكانت جهنم تقلد باللهب ، وكانت ألسنة الاله تتمد إلى دوائر دائرية شددت إليه شرادم الأتمين المعدئين ، فضلا عن القصور العظام الفائرة بالقار ، وفي داخلها الكفرة والقبحار ، ومن حولهم صفار الشياطين يمزجهم بالأشواك المشتعبة . وأما اللجنة فالعناية بها - إن لم ترد على ذلك - ليست دون ذلك . وعلى المسرح كذلك موضع البحر يمثل بحيرة « طبرية » ، وفيه سفينة بمجاديفها ، وثمة الأملاك تطير من جانب إلى جانب في الفضاء ، وعلى الأرض يجري دم هابيل ، ويطيح رأس يوحنا المعمدان بعيداً عن جسده . وما يلاحظ على هذه التمثيليات الدينية ، أنها كانت

المسيحية المتدينين ما كان متصلاً بحياة المسيح وآلامه ، ومن ثم تخصيصها باسم « تمثيلية الآلام » (Mistère de la passion) . وكانت تعرض أيام العطلة في الأعياد . وتنبئ عرضها جمعيات خاصة في كل إقليم ، موقوفة أحياناً ، وأحياناً دائمة ، وأشهرها « إخوان الآلام » في باريس ، وقد خصها الملك شارل السادس عام ١٤٠٢ بأن يكون لها دون غيرها في باريس الحق في عرض تمثيلات الآلام ، وألها يرجع الفضل في إنشاء أول مسرح دائم في العاصمة الفرنسية .

ولما كان هذا العرض يعد من الأحداث العظام ، وكان الذين يقدون على شهوده خلقاً كثيراً ، فقد كانت الجمعيات الإخوانية في كل مدينة تعتمد قبل أسابيع في عرض التمثيلية إلى إعلان أمرها ، والدعوة إلى المساهمة بالهبات المالية وبالثياب والمعدات ، وبالتطوع للعمل في إقامة المسرح مع العاملين ولتمثيل مع الممثلين . وكانت طريقة الإعلان أن يطوف بالمدينة وما حولها موكبٌ يقدمه نافخو الأبواق ، ثم المنادون على ظهور الخيل ، ثم القاطعون بالمشروع وفي صهيتهم السراة من أعيان التجار . والموكب يتوقف في كل ساحة وعند مفارق الطرق ، حيث يعلن المندى بصوته الجهور نصراً للتداء على الجماهير . وفي بعض الأحيان ، كان ينظم قبيل ابتداء العرض موكبٌ للممثلين في أثوابهم التمثيلية يمر في شوارع المدينة للتشويق والتذكير ، وبمناوبة الإعلان الأخير .

وكانت تتوالى الهبات من الأفراد ومن الطوائف والجماعات في كل مدينة لتدبير المال اللازم للجمعية القائمة على أمر التمثيلية .

كذلك كانت شتى الهيئات من دينية وغير دينية تنبارى في تقديم المنطوعين لتأدية الأدوار في التمثيلية كل مرة . وكان هؤلاء خليطاً من مختلف الطبقات ، ومن أهل الحرف والصناعات ، ومن طلاب الجامعات ، ومن الفتيات الصالحات لتمثيل الملائكة والقديسات ، ومن

Sous fesses bien de se tendre  
Le iuge  
Se ben le aideurs a entendra  
Se bofte partie est presente  
De lueurs sous sans plus d'attente  
Et neices sous pas demandeur  
Le diapler

Sifuis



De lueurs plus commences

Amirante marie griffonnette  
Pour quel que painne que la merite  
N'achasse ne ne d'achasse  
De luy se que la merite

Par luy  
Don est trop  
Le diapler  
En sous ne causes  
commence le diap est en chet  
D'estout de luy a l'est peut  
est puer par la grant froidure



مهزلة الأستاذ باتلان

في المثلث - المثلث الأول : الماهي والقلان وأقرانه

إلى العين - المثلث الثاني : الماهي باتلان والناجور - إلى اليسار - المثلث الثالث : الرعي والماهي والناجور أمام القاضي

الوقت ذاته داعية" إلى طلب التلوي بالمساخر الصاخبة  
التنكرية ، ومختلف الملاحى التثيلية من فكاهة العبر  
الرمزية la moralité التي يشخص المثلثون فيها الفضائل  
والرذائل الخلقية ، إلى تهريج الحماقات " ذات la sotie  
المضامين الانضادية والحملات الدعائية اللادعة ، إلى  
المهازل الشعبية .

على أن القارئ لتمثيليات الهزلية التي انحدرت إلينا  
من هذه الحقبة يحس وراء ابتهاجها وجلبه ضحكها  
بالمراة المخامرة الخفية تتمثل في سوء الظن بالطبيعة  
والناس . وهذا ظاهر كل الظهور في آية المسرح الهزلي  
في العصور الوسطى ، وهي غير مدافع « مهزلة الأستاذ  
باتلان la farce de maître Pathelin » لمؤلف مجهول لم  
تكشف بحوث الباحثين المحققين حتى اليوم عن اسمه .  
والمهزلة من ثلاثة مشاهد ، وتجتمع مشاهدتها على

تمزج التاريخ بالأسطورة والجد بالهزل ، وأنها لم تلبث  
أن تمخلتها المشاهد المضحكة ثم الماجنة غير اللائقة ،  
وأنها لم تكن عالية الطبقة في الأسلوب والفكرة . ومع هذا  
جميعه ، فالذي لا شك فيه ولا خلاف عليه أنها كانت  
عامرة بالمشاهد والمؤثرات المسرحية زاخرة بالحياة الجائشة  
القرية ، وكان في هذا الكفاية للقبول عند الجمهور  
ولإشباع نفسه وبلازمة ذوقه وموافق هواه .

المسرح الهزلي يبدأ ظهوره :

ونعود إلى حروب مائة العام ، لنقول إنها لم يكن  
قصارى أثرها ، عند الذين اکتبوا بنارها ، أن توجه  
نقوسهم الياسة إلى الحلم بالمعجزات لتفريخ ما هم فيه  
من المللمات ، مما شجع على رواج التثيلية الدينية ،  
بل نزيد على ذلك أن ويلات هذه الحروب كانت في

المسرح في منظر شامل . فتمتة على اليسار بيت يندو من بابة المفتوح ما في الداخل ، وعلى اليمين دكان متجر للأقمشة ، وبين الاثنين الساحة العامة وسط المسرح . وبدأ التمثيلية ، فترى الأستاذ الهامى الفقير الحال « باتلان » وهو يحاور امرأته التى تشكو ما آلت إليه ثيابها من البلى والزناثة ، فيعدها الأستاذ أن يحمل إليها في الحال ثوبا من السوق ، ويخرج إلى المتجر حيث التاجر جالس إلى دكانه في استقبال عملائه . فيقبل عليه الهامى يُحييه ويُطريه ، ثم يمد يده إلى قطعة من الأثواب المعروضة فيمسح عليها ، وهو مصطنع أن ذلك جاء منه عفواً من غير قصد ، وعندها يظهر إعجابه بعودة الصنف ، ويتساءل عن الثمن من قبيل الاستطلاع وبمجرد المعرفة ، ثم يأخذ في المساومة ، وأخيراً يتزل على تقدير التاجر وهو يزيد على ما يباع به الثوب بكثير . ويدس الهامى يده في جيب سرواله ، فيخرج قطعة من العملة الصغيرة النحاسية على سبيل العريون . ثم يطلب من التاجر أن يمرّج القليلة على منزله ليستوفى بقية الثمن ذهباً ، وليتناول معه العشاء مشاركاً في الوزّة التى تطهيرا زوجته . فيقبل التاجر دعوته ، ويهمّ بالاحتفاظ بالثوب ليحمله معه عند ذهابه إلى بيت الهامى ، ولكن يد الهامى تسبق يده ، محتجاً بأنه لا يجب أن يكلفه مشقة حمله . ويتصرف الهامى ، ولا يكاد يدير ظهره حتى تبين أمارات السرور على وجه التاجر ، فقد مكر بالهامى وباعه الثوب بأكثر من ثمنه .

وفي المشهد الثانى ، يعود الهامى إلى بيته وبه الثوب ، فلا تملك امرأته نفسها من إظهار القلق والصباح في وجهه ، متسائلة عما هو صانع لنفع ثمنه ، فيطمشها شارحاً لها ما دبره من الحيلة ، وبمقتضاها يكون على الروجة حين حضور التاجر لقبض الثمن وأكل الوزّة أن تزعم أن زوجها مريض منذ أسابيع ، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون هو الذى اشترى الثوب منه أو يكون هو الذى دعاه إلى العشاء معه ، ويكون الهامى

وقتلت في السرير مدعياً المرض يهذى من شدته ، ولا يلبث أن يقبل التاجر ، فيبدأ على الفور تمثيل الحيلة المتفق عليها ، فلا بلوح على التاجر أول الأمر تصديقه ما يروى له ، ولكنه لا يسعه آخر الأمر إلا التسليم حين تقع عيناه على الهامى وهو يتقلب ، ويتوثب في سريره من برحاء الحمى ، ويرطن في هذيانه بأنواع الرطانات . وعندها يتصرف التاجر وهو يعجب أشد العجب لما وقع فيه من الخطأ . ولا يكاد التاجر يخرج حتى يقبل على البيت راجع تلبو عليه سواه البله . إنه الراعى الذى يعمل في خدمة التاجر راعياً لقطعان غنمه . وقد حدث أخيراً أن نغم عليه سيده ورفع أمره للقضاء ، متهماً إياه بتعمده تعريض الغنم للهلكة ليُتاح له من وراء قتلها فرصة أكملها . وهذا سر قدوم الراعى إلى بيت الهامى ليطلب إليه أن يتولى الدفاع عنه . ولما كان الأستاذ باتلان ذكياً واسع الحيلة مملوءة الجدية بالمكاييد والأحاديث ، فقد نصح الراعى أن يتظاهر أمام المحكمة بالبله المطبق ، وأن يكون جوابه عن جميع ما يوجه إليه من الأسئلة ، سواء من القاضى أو من التاجر أو من الهامى نفسه ، بلفظ واحد لا يتعداه : « ماء ، ماء » . محاكياً صوت الغنم عند الثغاء . وبناء على هذا يستطيع الهامى أن يدفع بعدم المسؤولية ، لما هو ظاهر للمحكمة من عته الراعى وبلاهته ، فلا يكون ثمة منلوحة من الحكم ببراهته . وفي المشهد الثالث تكون المحاكمة في الساحة العامة وسط المسرح : فيقف التاجر في ناحية ، ويقف في الناحية الأخرى الراعى المتهمم ومن خلفه الهامى ، ويتوسط الفريقين القاضى . ويبدأ التاجر بالإدلاء بالهمة ، ولا يكاد يبدأ الاتهام حتى يلجم الأستاذ الهامى باتلان ، فيساوره الشك ، ويغلط في الكلام بين الغنم التى قتلها الراعى والثوب الذى اختلسه الهامى ، فيقع في وهم القاضى أن التاجر مجنون ، ويصدر الحكم ببراءة الراعى الذى وعى الدرس وأجاد الإلقاء ، ولم يكن له عن الأسئلة جواب غير قوله : « ماء . . . » . وهكذا نهجت حيلة الأستاذ الهامى باتلان .

الوسطى يحيا حياته الشعبية الكبرى ، حتى جاءت النهضة بدعوها إلى إحياء العلوم والآداب اليونانية الرومانية وبتعاليمها الفلسفية وبروحها الدنيوية ، فانصرف الاهتمام في المدن عن التمثيلية الدينية التي بلغت إلى الأقاليم حيث غابت بعد ذلك غيبة نهائية . وأما التمثيل الهزلي الشعبي الذي كان يستعمل عليه الخاصة من علماء النهضة فقد ظل مع ذلك ينصب مسارحه الخشبية في الأسواق في أثناء الأعياد والمولد ، وبحسب الأقاليم بفرقه المتجولة ، حتى ظهر عابرة من صميم الشعب مثل شكسبير وموليير وغيرهما من أعلام المسرح ، فقد احتفظ كل منهم بعقريته ، واستطاعوا — في الوقت نفسه — أن يؤدوا للفن حقّه ، ويردوا عليه شعبيته .

وفي الختام ، يقف المحامي والراعي وجهاً لوجه ، ويطلب المحامي أتعابه ، فيكون جواب الراعي « ماء .. » . فيثور المحامي ، ويحين جنونه ، ولكنه لا يتلقى جواباً غير « ماء .. » . وتكون هذه الكلمة الجهنمية خاتمة المسرحية . ومن فضول القول التنبيه إلى ما في هذه التمثيلية من اتهام للبشرية ، فكل من فيها محتمل ماكر ، ولا ماكر فيها إلا ابتلى بمن هو أملك منه . وقد أجمع النقاد على أن المسرح الهزلي لم يعرف مثل هذا التحليل الدقيق وهذا الإبداع الفني وهذا الروح الفكاهي جميعه في غير هذه التمثيلية قبل موليير . خاتمة :

هكذا كان التمثيل الديني وغير الديني في المصور



## الموسم (التاريخية للمسرح الصيني)

منذ القرن الثامن قبل الميلاد إلى عصرنا هذا  
ترجمته: دكتور محمد مصطفى نصار

من سنة (٦١٨ - ٩٠٧ ميلادية)، وشهدت البلاد في عهدهم رخاء ورفاهية ونهضة ثقافية عظيمة، وازدادت مظاهر العظمة والأبهة في البلاط الملكي، وتدفع الأجانب على البلاد بأديانهم المختلفة وعقائدهم المتنوعة. وكان ملوك هذه الأسرة يتصفون بالتسامح والسخاء وخاصة «هوان تسونج» الشهير من سنة (٧١٣ - ٧٥٦ م.) الذي عرف باسم «فنج - هوانج» ومنه: الإمبراطور المستنير. وهو الذي أدخل مادة نظم الشعر في الامتحانات الرسمية للأدباء. وكانت تمتع الطريق أمام الطموحين وأصحاب المراتب إلى أرفع المناصب الإدارية وأعظمها.

وكان هوان تسونج شأن في تاريخ المسرح، لأن مؤلفات درامية كثيرة اتخذت من اسمه الشخصية الرئيسة التي تدور حولها موضوعات الروايات المسرحية، وتنسب إلى عهده بالذات أول الوثائق المهررة باللغة العامية: «نصوص المشاهد» وهي عبارة عن روايات وأساطير ملهوبة بعبير وعظائم وقصص عن حياة بوذا، ثم بأحداث تاريخية صينية وأساطير ماجنة منظومة، وكان الغناء هو الطريقة التي تؤدي بها هذه المؤلفات مع تمثيل مسرحي ذي طابع قديم ورقص وموسيقى آلية وألعاب بهلوانية وصحرية.

ومن هذه المؤلفات التي ظهرت باللغة العامية في عهد أسرة «تانج» استمد كثير من المسرحيات والقصاص مادة فيها بعد.

وكان استقرار أحوال الطبقة البورجوازية وسكان المدن في عهد السونج الشماليين في القرن العاشر الميلادي

إن الغناء والرقص في الصين هما أصل التعبير الدرامي وأساسه، فهما نشأ المسرح الصيني الحالي بسماحه الكثيرة التي تختلف من إقليم لآخر، على أن المسرح الصيني كان دائم التغير والتطور تبعاً للظروف والأحوال السياسية والاجتماعية وتوالى الأسرات الحاكمة الوطنية منها والأجنبية، ومع ذلك كانت له خصائص أصيلة احتفظ بها، وظل أميناً لها بالرغم من نتائج القرون.

وهناك أسطورة - ربما يكون لها نصيب من الصحة - تروي أن «يونيغ» إله المسرح الصيني وراعيه، عاصر الممالك المتحاربة من سنة (٧٨٧ - ٢٢١ قبل الميلاد)، وظل توفي الإمبراطور «كنج وانج» إذا تخليفته على العرش يترك ابن الوزير الأول «سن شوهاو» يكتبي بالأم القفر والحرمان، وقد كان هذا الوزير أكثر مستشاري الإمبراطور الراحل إخلاصاً ووفاء، فلم يحتمل الإله «يونيغ» رؤية هذا الظلم، وانتحل شخصية الوزير السابق بعد أن ارتدى ملابسه واستعان بالماكياج ليشبه به، ثم مثل بين يدي الإمبراطور وهو يغني مقطوعات شعرية ينتحب فيها على حال ابنه، فهزت هذه الآيات عواطف الإمبراطور ومشاعره فاعترف بخطيئته، واستدعى في الحال ابن الوزير لتعنيته في أحد المناصب العالية، وشمله برعايته وأبقاه معه، فالمسرح إذن كان سبباً في رفع شأن ابن الوزير وحسن خلق الإمبراطور.

على أن تاريخ المسرح لم يبدأ إلا بعد هذه الأسطورة بزمن طويل. فبعد أن توحدت البلاد الصينية في عهد الأسرة المالكة «سوي»، حكمها سلالة أسرة «تانج»

التحفة الأدبية لمسرح الشمال في ذلك العصر ، وهي من تأليف واتج - شى - فو ( في القرن الثالث عشر الميلادي ) الذي كان هو وكوان - هان - كنج في طليعة الكتاب في تلك الحقبة من الزمن .

ويدور أنه كان في الجنوب منذ عهد السونج مسرح يغنى فيه جميع الممثلين المشعركين في إخراج الرواية ، وكانت مؤلفاته أطول بكثير من مثيلاتها في الأقاليم الأخرى . وفي القرن الثالث عشر بدأ أسلوب المدرسة الجنوبية يأخذ شكلا آخر يختلف كل الاختلاف عن أسلوب المدرسة الشمالية من حيث الإيقاع وقواعد التلحين ورجحان الناي على الآلات الموسيقية الأخرى .

وفي مطلع عهد أسرة « منج » من سنة ( ١٣٦٨ - ١٦٤٤ م ) . أخذ نمو المدرسة الجنوبية وتقدمها يطفئ على المدرسة الشمالية بعد أن اقتبست منها عناصر عدة . وكان أروع عمل أدبي ظهر لهذه المدرسة هو « بياشي » من وضع « كو منج » ( في القرن الرابع عشر بعد الميلاد ) ، ويدور موضوعه حول الوفاء الروحي وعاطفة النبوة . وعولجت مشكلات القصة بما يتفق مع التعاليم الأخلاقية السائدة عند « منج » .

ومن هذه المدرسة الأخيرة نشأ في القرن السادس عشر ذلك النوع من المسرحيات الذي عرف باسم « كوشو » والذي ظل محفظاً بصفته الشعبية لأكثر من ثلاثة قرون في المسارح الصينية . ويطلق اسم « كوشو » على موطن الأديب الذي كان أول من أبدع هذا النوع من المسرحيات ، وهذا الموطن على مقربة من سوشو شمالي شنغهاي .

وقد أصبحت سوشو أهم المراكز الثقافية في الصين في عهد أسرة المنج ، إذ كان يند إليها الكتاب والشعراء من كل صوب وحذب ، وكانت تنعش بالممثلين والفنانين . وهناك نشأ هذا النوع الجديد من الأدب المسرحي الذي عرف باسم « الكوشو » ، والذي تميز بخلط الشعر بالنثر وزجج المحاورات الكلامية بالمقطوعات

من العوامل التي ساعدت على تقدم ذلك المسرح البدائي ، وكاد يبلغ درجة الكمال في عهد السونج الجنوبيين من سنة ( ١١٢٧ - ١٢٧٩ م ) . ثم في عهد الشين في الشمال ( القرن الثاني عشر الميلادي ) .

وكانت الألعاب بأنواعها جزءاً من العرض المسرحي ، على أن المقطوعات المنظمة ذات القيمة الأدبية الرفيعة ، بعد أن كان ينشدتها ممثل واحد بدئي في توزيعها بين مختلف الشخصيات في أدوارهم المتنوعة ، إلا أنها كلها لا تتحدث بلغة مخاطب ، بل بلغة الغائب ، لأنها تتحدث عن شخص غير موجود على المسرح أمام النظارة .

وفي مسهل القرن الثالث عشر بعد الميلاد اجتاح المغول بلاد الصين ، واتخذوا من بكين عاصمة للبلاد عام ١٢٦٠ م ، وبعد أن أطاحوا بأسرة الشين التي كانت تحكم الأقاليم الشمالية ، خلفوا السونج الجنوبيين في الحكم باسم أسرة « يوان » ، ولكن العواقب كانت وخيمة بالنسبة للثقافة عامة واللغة القصصية تنوع خاص ، إذ عمد المغول إلى عمارتها والإقلال من قيمتها ، فلم يكن بينهم من يحسنها إلا فيما ندر . وبدأ يتدهور الشعر والنثر الفني والتاريخ على حين بدأت تزدهر اللغات العامية والقصة ، وبخاصة المسرحيات التي أخذت تزداد أهمية وجدارة ، وتمتاز بكثرة الشخصيات ، وكان من صور التطور أيضاً تحول أسلوب الحديث إلى « المتكلم » لا إلى « الغائب » كما كان من قبل . وبعد أن تخلص المسرح من القصصيين والمهرجين والحواة . اكتسب صفته المستقلة وسمته الخاصة به ، وكان ذلك نتيجة لتدقق مختلف العناصر : من مؤلفات مسرحية بؤذية ، إلى أقدم المانوارات الخاصة بالطريقة الإيمائية والتأليف المسرحي ، إلى الشعر الذي نشأ وتطور حتى بلغ حد الكمال في عهد السونج .

ومن مخلفات هذا العهد ٥٤٩ مؤلفاً ونحو ثمانين اسماً من أعماء الأدباء ، وتعتبر مسرحية « الجناح الغربي »



مشهد من أوبرا صينية

من أهم ما أنتج في هذا العهد ، ويطلق عليها أيضاً : « الروح التي أحضرت » .

وفي عهد الأسرة المنشورية التي عرفت باسم أسرة الكنج والتي حكمت الإمبراطورية من سنة ١٦٤٤ إلى سنة ١٩١١ ، بدأت رويداً رويداً خطوات التحول من « الكونشو » إلى « الكنج هسي » ( وهو لون من المسرحيات عرف بهذا الاسم ) حتى كان الفوز التام للأخير . وفي منتصف القرن التاسع عشر تقريباً ، أي عقب الحروب الأهلية التي اجتاحت الجنوب ، انتقل المسرح إلى الأقاليم الشمالية متخذاً من مدينة بكين مركزاً رئيساً له ،

الفنائية ، واشتهر - على وجه خاص - باتساع المصاحبة الأوركسترا التي كان يسود فيها دائماً الناي . ومن جهة أخرى ، ترك « الكونشو » المجال مفتوحاً لاستقبال عناصر المسارح الإقليمية وإدماجها في مقوماته بعد تعديلها إذا استدعى الأمر ذلك ، واستمر في عملية التلقيح والتطعيم التي اختص بها المسرح الصيني جميعه . ومن بين هذه العناصر المشتركة التي كانت أكثر انتشاراً من غيرها : الأحلام ، الأرواح ورحلاتها ، علم ما وراء الطبيعة . وتعتبر مسرحية « قصر الزهور » وهي من تأليف « تانج هسين - تسو » ( في القرن السادس عشر الميلادي ) -



مشهد آخر من الأوبرا الصينية

والروايات المشهورة ومن الأحداث التاريخية أو الوقائع المحلية - يؤيد هذه المدونة حيناً ويناصر تلك حيناً آخر . وظل هذا التأيد يتذبذب ويتأرجح حيناً من الدهر حتى اتجه أخيراً نحو مسرح « ييهوانج » الذى نشأ فى إقليم « هوى » . وقد أضيفت إلى الآلات الموسيقية ذات الأوتار ، الآلات ذات النقر مثل الجونج والبطلة والجرس والصنجة ، وازدادت الأزياء ترفاً ، وأخذ التمثيل يتطور ، ويتجه نحو الكمال الذى نشاهده فى الوقت الحالى . وكان من نتيجة عملية التطعيم المستمرة بين « ييهوانج » و « الكونشو » والاتصال الدائم بينهما ، أن ظهر فى آخر الأمر مسرح « الكنج - سى » الذى تغلبت فيه الناحية التمثيلية على الناحية الأدبية ، إذ صارت النصوص

ولكن الإمبراطور « كين لونج » من سنة (١٧٣٦-١٧٩٥) كان قد كأل أولى الضربات لهذا المسرح ، بمنعه النساء من الظهور على خشبة المسرح وتحريره قائمة بأسماء المسرحيات الممنوع عرضها باعتبارها غير متفقة من الناحية السياسية وبمبول الأسرة المنشورية الحاكمة ، ثم اضطهاده لكل يمثل يشق عصا الطاعة ويستبيح نفسه الخروج على هذه التعليمات .

ولما رأت المسارح الإقليمية التى ظلت قائمة ما آل إليه أمر الكونشو من ضعف بسبب تعرضه لما أسلفنا ، نشطت مرة أخرى لتكتسح الميدان ، وتسترد مركزها المفقود . وكان رأى العام الذى اشتد حماسه لظهور الألوان الشعبية الجديدة والموضوعات المقتبسة من الأساطير



وقد حاول «بى لانج فانج» الممثل الصينى المشهور أن يدخل بعض خصائص هذا النوع على ما يقوم به من أدوار وما يخرجها من مسرحيات .

وتميزت مدرسة «هسى - وين» (مسرح شغهاى فى البنتوب ، بالأهمية التى أعطيتها الحوار ، وورود الأسلوب ، فضلا عن عبوبة الأنغام الموسيقية وهدوئها . وتميل الموضوعات الدرامية الخاصة بالمدرسة الجنوبي نحو القصص الغرامية دون سواها ، وكثيراً ما تقو النساء بتمثيل جميع أدوارها حتى ما كان خاصاً بالرجال .

ويمكن القول بأن المسرح الصينى الحالى يحافظ على ثروة مختلف المسارح الإقليمية ، ويضم عناصر متعددة . وفضلاً عن المسارح التى ذكرناها ، جدير أن نشير إلى مسرح «شاو - هنج» ومسرح «فوكين» والمدارس الجديدة التى أخرجت المسرح الذى يقوم على الحوار دون سواه ، والتى عملت حكومة الصين الشعب فى بادئ الأمر على تشجيعها وزيوعها فى البلاد .

عن مجلة «سيباريو» الإيطالية

الأدبية فى كثير من الأحيان وسيلة يستعين بها الممثل فى إظهار براعته والتعبير بها عن قوة فنه ، وصارت الأنغام الموسيقية محدودة ومعادة فى جميع المناسبات حتى أصبحت مألوفة لدى الجميع ، وكثرت فيه المشاهد الاستعراضية ومناظر القتال الزائفة بشئ الألوان .

وكان كتاب المسرح الصينى مجهولين تماماً فى ذلك الوقت ، إذ أجرت العادة بتكليف الأديب أن يصوغ فى قالب مسرحى إحدى الروايات المشهورة أو حدثاً تاريخياً أو قصة شعبية ، وكان المؤلف يفضل دائماً أن يظل مجهول الاسم : إما لأسباب سياسية ، أو لأن الجمهور كان يعتبر الأدب المسرحى دون مستوى باقى فروع الأدب . وكثيراً ما رأينا أعمالاً مسرحية عاصرت أجيالاً عدة ، كانت مادة لتجارب الممثلين وتمزيقهم ، إذ كانوا يدخلون على النص التعديلات التى تترأى لهم فيحذفون ويضيفون كما يشاؤون .

وظل الكونشو المسرح المفضل لدى جمهور الخاصة والمشتغلين بالأدب ، ولا تزال بعض مسرحياته الدرامية تعرض فى أيامنا هذه ، وتقدر حتى قدرها لقيمها الأدبية الفريدة فى نوعها أحياناً ، أو لما فيها من نغم موسيقى .



# انباء وآراء

## الطربة في شعر أبي شادي

بقلم الأستاذ حسن كامل البصري

بمناسبة مرور ثلاث سنوات على وفاة الشاعر الطبيب  
«احمد زكي أبو شادي» .

أسير في جنانته ليس بالأثر الوقتي ، فلن ينقطع نفاذه  
إلى لباب عمري ، طال أم قصر .  
رحل عن وطنه ، وفي أعماق نفسه أثر حفاوة هذا  
الوطن بهرحل ضحى في سبيل حرية بلاده صحته وراحته ،  
فلم يؤثر هو كذلك الراحة والصمت ، ورفع صوته في  
أرضي العلو يطالب بحرية بلاده ، وكون هناك مع  
زملائه المصريين جبهة تشد أزور رجال الحزب الوطني ،  
وظل يؤيد خطيئته «مصطفى» حتى قامت ثورة سنة  
١٩١٩ فظهر رجاءها . ولقد علمته حياته في إنجلترا  
متادياً بين أبنائها بحق بلاده وبجاءها بالسخط على  
اغتصاب هذا الحق دروساً في حرية الرأي والمجاهرة به  
بقيت عنده مبدأ لا يحيد عنه .

ثم عاد إلى وطنه بعد عشرة أعوام ، وفي كيانه من  
النشاط الفكري والروحي قوي مذخورة ، وفي نفسه من  
التجارب والآمال كنوز موفورة ، ولم تكذب تهيئ قدماء  
أرض الوطن حتى بدأ يثبت في كل مكان يحل فيه من  
نشاطه وحرارته روحاً لم يألوه : ذهب إلى السويس  
فخلق فيها نشاطاً أدبياً بكرة ، ثم نقل إلى بورسعيد  
فانتقل معه إليها النشاط الأدبي ، ثم نقل إلى الإسكندرية  
فبث هذا النشاط هناك ، حتى إذا عاد إلى القاهرة بعث  
في الحياة الأدبية روحاً لم تألفه الجامعات الأدبية من قبل .  
وأنشأ جمعية «أبولو» وجمعها ، محطماً فيها التقاليد  
القديمة ، تقاليد الألقاب الطنانة الزانة ، لأن الحرية  
• ترك المرحوم الدكتور أبو شادي في شبطن يوم ١٢ من  
أبريل سنة ١٩٥٥ .

عاش أبو شادي - رحمه الله - ينشد الحرية ،  
ومات - طبيب فراه - شهيد الحرية . عاش ينشدها في  
كل شيء منذ فتتح قلبه بأنسام الحياة ، وفتتح بصره على  
مغاليق الكون .  
عصر الألم قلبه فلم يطق العيش في وطنه ، وهو  
غض العود ، فرحل ليكون نفسه بنفسه ، وليوجه عقله  
حيث يشاء .

رحل عن مصر ، وطنه الذي استجيبته إنجليها  
وسلبته حريته ، وفرضت عليه طغيانها ، وجاربت فيه  
كل صوت يرتفع متادياً بالحرية . وذهب أبو شادي إلى  
البلد الذي استعبد بلده يتلقى العلم هناك ، فهل أكر  
الصمت ، ولاذ بالراحة والدعة ؟ . . . كلا ، لقد  
ذهب إلى عرين الأسد لسمعته هناك زفير الثائرين من  
أجل حرية بلادهم والفاشين على معتصبي حقهم  
وحتى أولادهم وأحفادهم ، ذلك لأن أبا شادي لم يعرف  
في حياته منذ نشأ حتى انتقل إلى الرقيق الأعلى مدهاة  
أو رياء ، ولم يعرف راحة أو هدوءاً .

سافر إلى إنجلترا عام ١٩١٢ وهو يعمل في نفسه  
أثراً قوياً عبر عنه في سنة ١٩١٥ حين كتب بمناسبة  
ذكرى مصطفى كامل يقول :

«هبات لي أن أنسى كفرد صغير الأثر البالغ  
الذي تركته في نفسي جنازة القيد ، وقد قام الشعب  
على بكرة أبيه يشيعه بأحر العبرات وأخلص الزفرات .  
إن هذا الأثر العميق الذي تغفل في صميم نفسي وأنا

التي عشقها تأتي أن تسيطر في عالم الأدب ألقاب الإمارة والسultan.

\*\*\*

أحب الحرية في الوطن فجاهد مع المجاهدين السياسيين في غربته مطالباً بتحرير وطنه ومنادياً بحق أمته في الاستقلال ، بقلمه ولسانه .

وأحب الحرية في الشعر قال إلى التخلص من التقليد ، ونفع الشعر العربي بروائع جديدة لم يألها من قبل في القالب والفكرة . . . وقال إلى الشعر الحر ، ومزاياه عنده « أنه وإن كان يتقيد بالنظم يتنوع هذا النظم بحسب مواقع الكلام وموجباته ، فقيوده أخف من قيود الشعر المرسى ، وكلاهما يشترك في تجاهل القافية مع ملاحظة الاعتماد عن التنافر . . . وقد نظم في الشعر الحر نماذج طيبة ، ودعا إليه فلبى الدعوة فريق من الأدباء أمثال المرحوم خليل شيبوب والأستاذين محمد فريد أبو حديد ومصطفى عبد اللطيف الجحرى . . . أحب أبو شادى الحرية في كل شيء لأن . . .

حرية الناس لا شيء يعادلها

وما لغير معانيها الأناشيد

بها الحياة حياة لا حدود لها

حين القداء لها مجد وتخليد

وكما أحب الحرية في الوطن وفي الشعر أحبها في الحياة الاجتماعية ، فناصر تحرير المرأة وأيد الدعوة التي دعا إليها قاسم أمين ، وشجع على إبراز ملكات أدبية في بيتان النسوية ، لأنه يقدر المرأة كل التقدير :

المرأة عنوان الرجل كالزهرة قلبت الحائى

تبقي مرآة حقيقته وضياء الخلد لأجيال

وتجود يشهد منهب للكون ، وصحر فمال

فإذا أمهنت ، وإذا شقيت شقياً بذيول الآمال

وقد دعا في عام ١٩٥١ إلى منح المرأة حقها السياسى .

\*\*\*

وأحب الحرية الفكرية فوجها لها قلمه يدافع عن أحرار الفكر ، ويندد باضطهاد الرأى ، ولقى في سبيل

ذلك من خصوم هذه الحرية ما لقى من المتاعب .  
وأحب حرية القول والكتابة ، فكان ينشر على صفحات مجلته نقداً موجهاً إليه وإلى أصدقائه دون أن يحذف أو يغير شيئاً منه .

وكان من مظاهر مناصرته لحرية الفكر إفصاح صدر مجلته لأراء الدكتور إسماعيل أدهم في مسائل شائكة جرّت عليهما من المتاعب ما جرّت ، وأثيرت حوله في مجلس النواب مناقشات .

ومن مظاهر حبه لحرية الرأى والمجازرة بالحق قولاً وكتابة تلك الخصومات التي تصدى لها من كثيرين ممن وجه إليهم نقداً في إنتاجهم أو أعمالهم أو سياستهم ، سواء أكان ذلك عن طريق مجلات « أبولو » أو « الإمام » أو « أدب » في ناحية النشاط الفكرى السياسى ، أو في « ملكة النحل » أو « الدجاج » أو « الصناعات الزراعية » في الناحية الاقتصادية ، وكلها مجلات كان يتولى إخراجها والإتياناً عليها .

ورجع مناصرته لحرية الفكر إلى زمن بعيد ، فقد قال عن اضطهاد الرأى في ديوانه « الشفق الباكي » الذى صدر عام ١٩٢٥ :

أسى على عهد به يبنى الجبان على الصريح

ويسومه أقسى الحسا ن فيقتل الخلق الصحيح

باسم السياسة حلل إل إجرام والعيش القبيح

كها يصون حياته كها يبيع ويسترخ

أسى على عهد به إنكار بطرس لليسع

مشيراً هنا إلى تتصل بطرس الرسول من علاقته

بالسيد المسيح انقاء للاضطهاد .

\*\*\*

كان أبو شادى - رحمه الله - شجاعاً لا يتهيب في سبيل الحرية شيئاً ، عاش حر الفكر ، حر القلم ، ينتقل كالتحلل بين الأزهار ، حر النفس واليد لم تعلق به الريب والأوزار . يعارض كل ما يابأه ضميره في الندوات التي اشترك فيها وفي المناصب التي وكها ،

ويلي من الدهر ! ويلي ! من أقر له  
 هذا العتو ؟ وهل في الحب منهم ؟  
 أطل دمي وماء العين مضطرم  
 وهاج وجدى وسخط القلب محتدم  
 أنا الذى فى شكائى يزأر الشمم  
 وفى بكائى وفارى يهزم  
 سخرت من بيني لما برمت بها  
 ونحت ، لكن نواحي كله كرم  
 لست الذى إن تغالى فى محبته  
 فساده الدهر عمراً ناله النسلم  
 لن يتصر الحق إلا فى مصارحة  
 ولن تعيش على علائها الأهم  
 أنا ابن مصر ، فما لى لا أقرعها ؟  
 هى الطقولة حاكى حالها الحرم  
 هربت يا مصر لا عن أعصر درجت  
 لكن قفرك فيه يسكن العدم  
 الخليل وأبى أطلاق مذمنة  
 والشيب أذناه ما دانت له الهمم  
 دانت وضاعت فلا المغبين منتصف  
 له يقين ، ولا المأفون منهم  
 إذا استوى الناس فى فضل ومنقصة  
 فقد تساوى البيان العذب والبكم !

• • •

ولقد كانت فى مصر علة طال على علاجها الزمن ،  
 ورزح تحت وطأة هذه العلة الملايين من أبناء الشعب ،  
 وكان أبو شادى ينظر إلى هذه العلة وإلى جرئيتها الخبيثة  
 نظرتة من وراء المجهر إلى الجرائم الفتاكة فى جسم  
 الإنسان . . كان يرى هذه الجرئومة أخطر من كل ما  
 يراه من وراء مجهره لأنها فتكت بشعب ، وبحس من  
 وراء الزمن النتيجة السيئة التى قد تنتهى إليها هذه الحال  
 ولا يحس المسئولون بها ، ولا يعملون لدفع هذا الخطر ،  
 فدعا إلى تحرير العبيد والأجراء من هذا الشعب اللذين  
 يكبحون فى وهج الشمس وتحت سياط الزمهرير لينتم

إلى الحرية التى أشربتها نفسه كانت تأبى عليه إلا  
 المجاهرة بالحق .

الحرية التى عرفها فى صباه ، وفى شبابه ، وفى  
 كهولته ، حتى حصته إلى منفاه فى شيخوخته ، هذه  
 الحرية أبت عليه ، فى المال ، أن يحبس ، فكان يفتق  
 كل ما يصل إلى يده ، لأنه يريد إعتاق المال ولا يحب  
 اعتقاله ، فعاش - على ما كان يحفل من منصب  
 رفيع ، وما كان يستطيع أن يسخر مواهبه فيه فيتال  
 عليه المال من كل صوب - عاش فقيراً إلا من الشرف  
 الزاخرة ، ومات فقيراً إلا من المجد والخلود .

كان أبو شادى صريحاً لا يخشى بطش الباطشين  
 وكيد الكائدين فى سبيل الفكرة التى يعتنقها . . أدرك  
 ما يحيق بالوطن العزيز من مكاره جرئتها الخصومات  
 السياسية ، فنه فى شعره إلى هذه المكاره ، وأغنى  
 باللائمة على القائمين بالأموار ، وفيهم أسدقاء أعزاء له .

قال فى قصيدته « ثمن الحرية » :  
 أيها الأحزاب أنتم دافعا  
 قد تفرقتم حيايى فى الزمن  
 فركتم مصر لا تعرف من  
 من ينهأ يترجى أو يؤتمن  
 لو وقفتم مثل سد رائع  
 ثابت البيان مرفوع الفن  
 خضع الدهر لكم من نبلكم  
 وتخل عن غرور وإحن

وقصيدته « المهزلة » فى ديوان « البنبوع » من أروع  
 ما نظم شاعر فى هذا الباب ، صور فيها حقيقة من الزمن  
 عاشت فيها مصر ستة ١٩٣٣ مقيدة الفكر ، مبيلة  
 الخاطر ، متقاومة الأهواء ، ممزقة الأوصال ، خربة  
 الدم من أبناء يبيعون فيها ويشعرون ، فقال :

ويلي من الدهر ! يبكى ويبتسم  
 ولا يرد عوادى جوره السم  
 قد عد شر ذنوبى ما يفيض به  
 قلبي إلى الناس من حب ويزدحم

المرحياً ، وبالتوجيه الوداع حياً آخر ، حتى أهدى  
إلى في خلال سنى الحرب العالمية قصيدة عنوانها  
« خواطر العيد » حاولنا نشرها في مجلة المقتطف حين ذاك  
فحاولت الرقابة دون ذلك حتى ظهرت في ديوانه « عودة  
الرايح » سنة ١٩٤٢ ، وفيها يقول :

مرت سنون ولم أعطف على قلبي  
واليوم يجمعنا في لوحة إلى  
نام عن الحب في دنيا من العدم  
لا ذخرك في غير ما أعزرت من شمس  
تمضي الحوادث حول وهي صاحبة  
فلا أعبر أهاجها سوى صمى  
وبسمة عن شجون كم أضن بها  
إلا على شاعر في سقمه سقى  
لا أمنح العالم السفلى من أدب  
إلا ازدياء أثير ساد في القمم  
إذا شكوت فإشكواى عن ضعة  
وهل شكائى إلا الحمر من نفى ؟  
نفس "موجبة من كل عاطفة  
لا يشرب إليها قلب منهم  
ثارت على عالم الأوزار حاملة  
أعياء من غبنوا غبنى بلا ندم  
إننا الغريون في أوطاننا شرقاً  
كأن إنصافنا لوب من التهم  
لقد قمنا - وإن ثرنا - بنكيتنا  
في بيثة جردت من حلية الدم

• • •

العيد جاء كما جاءت ضحيته  
كلاهما مرتم في لفة ودم  
وكم شهيد يعانى لا مغيث له  
إلا الممات على الأشلاء والحمم  
لو تعلم الشاة ما العقبى لذابحها  
رثت له بين أحشاد من الرمم

الإقطاعيون ، وتمتلئ خزائهم ، وتنفع أوداجهم ، فقال  
أيضاً في تلك السنوات في قصيدة له اسمها « حياة الفجر » .

علام السرور ، وفيه التشيد  
وملء الحياة بمصر الضجر ؟  
حياة تغفل فيها الهوان  
فألامرئ من أذاها مفر  
وشعب يذل دون السوا  
م حتى جهلناه بين البشر  
حليف التراب ، ولكنه  
يرى حظه في التراب اندثر  
أجير يستخره الأجنبي  
بلا عوض ، وبه كم سخر  
يحارب من كل ما حفه  
كان بما حفه قد عثى  
لمن هو يسعى ، وما حظه  
بغير الرغام ويغير الخفر ؟  
ولم يغب إلا بشئ المدموم  
وشئ السقام ، وشئ المبر  
مأسية لا تنهى « بينا »  
أمانيه أفسى له أو أمر  
حبنا غيره بالنعيم البزيل  
وأبقى له ما اشتكى من ضرر  
ومن عجب يتنى قدره  
إلى كل مجد جليل الخطر !  
فمن علم الشعب هذا الهوان  
ومن أصغر الجدة حتى صغر ؟  
أليس التناطح بين الرموس ؟  
أليس التناطح بين الزمر ؟

• • •

وظل أبو شادى قلب الحرية النابض ، ولسانها  
الناطق في صراحة وحرارة ، تفيض دواوينه آونة بالزئير  
المجلجل ، وآوته بالشكاة الحزينة الباكية ، وبالتفريع

أجفانه إلى الأبد غريباً .

هاجر هذا الرجل المظم وطنه الذي أحبه ليستش  
عير الحرية ، وتصافح زوجه نسائها الحنون ، ووقف  
في مهجرة يهتف في نشوة قاب لم يعرف اليأس وروح  
لم تتل منها الشيخوخة :  
ربيع الحر أشرق ياربيعي

وكتب فرحاً مع الحمل الوديع  
كلانا كان في عنت وضيق  
يعاني الأمر في سجن متيع  
وكتت معذباً شامت 'نهاء'  
وكتت ضحية القدر الفظيع  
فعدنا اليوم يجمعنا إغناء  
وأرض لم تسخر للرقيع !

ولكن أبو شادي الشيخ كان غير أبي شادي الشاب  
في هجرته الأولى ، وكان الشاب ذاقوة عجيبة نادرة ،  
وكان ذا آمال غراض : كاتب الدنيا باسمه لعينه مقبلة  
عليه لم يذق مرارة الجحود والتكر ، ولم يصير الألم  
من كل الجوانب قلبه ، ولكنه كان في رحلته الثانية :  
قلباً جريحاً ، وروحاً معذبة ، وجسداً منهكاً ، وآمالاً  
محطمة ، ودموعاً تأتي العزة عليها أن تسيل .

على أن الروح الحر في نفس هذا الرجل لم تخمد  
جلوته ، فظل يضل الملك الطاغية وأعوانه ناراً في  
شعر ثائر حيناً وشعر ساخر حيناً ، وظل المناقون هنا  
ينفخون ناراً ويصبون على هذا الرجل الأبى شواط  
أحقادهم ، ليرضوا سيدهم الطائش الباطش .

وعاش أبو شادي في غربته يكافح من أجل العيش  
الكريم في إباء نادر : حركة دابئة ونشاط زاخر حتى  
اعترف كثير من أدباء العرب المهاجرين بأثره البعيد في  
بعث حركة أدبية في المهجر كانت أوشكت أن تصبح رmada .  
على أن غنائم الألم والحزن كانت تتراد سماء هذا  
الشاعر الذي عرفته باسم الثغر ، باسم العين ، باسم

ضحوا ، وكل لأهواء ضحيتها  
في أمة ضيقت بالجهل من قدم  
ساد التثام عليها وهي لاهية  
وأفسدوا غاية الأوضاع والقيم  
أولى بهم مدينة القصب دامية  
من الخراف التي قد ضحيت لم !

أخى ، وكتم لك منات أعددها  
ولست أحصرها في الفكر والشم  
لقد ذكرتك ملء اليد مؤنساً  
فكان ذكرك ذكر التبت للديم  
وكان حبك لي ربا يجلدني  
رغم المهجير ، ونوراً لاح في الظلم  
كم بين أسلاك الآلام مائلة  
وأنت تخلف لي الموق في حلمي !

ووقف أبو شادي خلال الحقبة الأخيرة من حياته  
في مصر قبل هجرته إلى أمريكا يندد بالسياسة التي كان  
يمليها القصر وأعوانه على رجال الحكم ، فأنار عليه ذلك  
خليفة الملك الطاغية ، فحورب في منصبه الجامعي ،  
وحرم عمادة كلية الطب بجامعة الإسكندرية ، وكان  
وكيلها ، وحورب في رزقه ، وصدت أمامه أبواب  
نشاطه ، وضيق عليه في كل سبيل ، فآثر الهجرة ،  
وحمل على كتفيه أعباء نصف قرن من الزمان بالآلامها  
وأحزائها وذكرياتها وتعبها ، وحمل معه أولاده وفي  
قلوبهم لوعات ، وفي عيونهم عبرات ، وفي نفوسهم  
حسرات على ماض محطم ونظرات شاردة إلى مستقبل  
مجهول بعد أن فقدوا كل شيء : الأم الكبرى التي  
أظلمت سماؤها الصافية ، والأم الصغرى التي احتضنتهم  
بروحها الحانية ثم أغمضت أجفانها على عالم مجهول  
رحلت إليه فوق أرض اتخذتها وطناً لها بعد وطنها الأول  
فألت غريبة ، ورحلوا هم إلى عالم مجهول فوق أرض  
أكروها مرضين ليغمض فيها عائلهم بعد تسع سنوات

القلب والروح ، فتعمر هذه الغمام نفيه بالأدب ،  
وتلف بظلمتها الكثيرة إشراقة روحه ، وتسكب على  
سكينة في معتزلة ظلالا من الأسف فيقو في مرارة :

أسفا أعود إلى السما

كما أتيت بنبع في

لم ألق في دنيا الأنا

م سوى المهازل والتجنى

دنيا تقوم على النعما

وبالدعاء هو في نفى

وتدور طاحنة عتو

لـ البابين ، وأى طحن !

ويسوسها البلهاء من

فبين تعانده لغبين

للى السماء أعود لم

يغن الثأني والتبني

فحروبها أجسدى وأو

في للحياة وكل فر

وسلامها أبسى . وأد

في للوجود المطمئن

إن تعتبر منفاى ، فال

حنى أبر إذن بذهنى

ولعل أى الأرض في ال

حالين في ذهنى وعينى

...

وأخيراً آثرت روح هذا الشاعر الثائر الحرية ،  
فانطلقت من إشار هذا الجسد الذى صمته ثلاثاً وستين  
سنة لم يرحها خلالها يوماً ؛ لأن الحرية التى أحبا كانت  
تأتى عليه العمل في نطاق محدود ، والاقتصار على غاية  
واحده ، أو الاستسلام إلى اليأس أو الخزيمة .

انطلقت روحه تنشد الحرية في عالم ليس فيه آلام  
ولا أحزان ، وليس فيه بغضاء ولا شتان ، وليس فيه  
ظلم ولا عدوان ولا جهروت ولا طغيان .

## مجنون بنى عامر صورة فلكلورة

بتسم الدكتور مصطفى مندور

الإنتاج ، فلم تكن تغفلهم المتلاحقة وغاراتهم المتصلة  
لترك الاستقرار الفكرى يرسى قواعد بناء القصة .

ثم إنه لما انتشر الإسلام اضطرت قيم جديدة والقيم  
الجاهلية ، واستطاع الدين أن يهدم كثيراً من التقاليد  
المتوارثة ، وكان في ذلك الصراع الذى دام قروناً تبع ربح  
عصف بالتحاولات الفنية لكتابة القصص ، وأغلب الظن  
أن المفسرين والفقهاء لم يشجعوا هذا الضرب من الفكر ؛  
إذ أن فيه صرفاً لقلب الإنسان عن الاستقرار في حب  
الله ؛ ولكن القرآن نفسه ، وهو أوثق نص قديم في أيدينا ،  
يدلنا في مظهر رائع قوى على قيمة التضحية . فلهم من

من الحقائق التى يعرفها تاريخ الأدب العربى أن  
القصة الفنية لم تعرف طريقها واضحاً داخل ذلك الأدب  
إلا في عصر النهضة الحديثة التى تلت اتصالنا بالثقافات  
الأوروبية المختلفة عقب قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر  
في أواخر القرن الثامن عشر ، وليس هناك من شك في أن  
عوامل خارجية عن طبيعة الأدب هى التى صرفته عن  
هذا اللون من الإنتاج الفكرى : فالأدب العربى - كغيره  
من الآداب - يترجى في أصله إلى تصوير النفس البشرية  
بحقائقها وبعيالاتها ، ولكن كانت البيئة العربية يعجزها  
وأحداثها التاريخية ، من العوامل المدافعة للعرب عن هذا

لتجديد شبابها .

وقصص الحب هو أحد الألوان التي استهوت قلوب العرب ؛ فذلك العلاقة الإنسانية التي قد ترتفع حتى تتساقط إلى أبعد قعر النبل بما تفرض على المحب من إثارة وتفان ، والتي قد تلتصق بالأرض حتى تطوى في بطنها أبشع مظاهر الأثرة والفوضى البهيمية ، تأخذ مكانها التقليدى في القصائد العربية القديمة . وليس هناك من شك في أن مطالع القصائد المفعمة بالبكاء على الحبيب الطاعن أو الراحل تستجيب لقيمة جمالية شعبية ؛ ففيها صدى لنبضات قلوبهم وعلاقاتهم ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يجمع الشعراء - لأجيال طويلة - على احترام هذا التقليد لولا أنه يردد أصداء قلوبهم . وسواء أكان ذلك مما قيد الشعر أو حفظه ، فقد تحققت به لرواة الشعر ولسامعيه لذو ونشوة .

وفي تقليد رؤس الطبقة الجاهلية الأولى - امرئ القيس - التي اعتبرت أحد العمد الأساسية في المعنقات العشر أو العشر الطوال ، ما يوضح هذا القالب القصصى الذى سكب فيه الشعر إحساس الشاعر : فبالرغم مما بها من صور عشق مفضوح أو حب عار تصور انفعالات نفس إنسانية ؛ فالشاعر يطلب من فاطمة أن تجعل في قطيعها له ، ولا يشفع له ما يصوره من استسلامها أو تحكمه فيها ، ولكنها حيناً ملته قال لها : أفاطم مهلاً بعض هذا التبدل

وإن كنت قد أزعمت صرعى فأجمل

أغرك منى أن حيك قاتل

وأنتك مهما تأمرى القلب يفعلن ؟

وإذا كنا نخشى أن تكون هذه النزعة أملت على الأمير الشاعر امرئ القيس لتفراغ في ذمته ، فلا تكاد قصيدة تخلو من هذه النزعة الرجوانية ، حتى عثره ابن شداد أحد أغربة العرب وقرسانهم يلع على عبلة ودارها :  
يا دار عبلة بالجواء تكلمى  
وعى صباحا دار عبلة واسلمى

مرة كانت القصة خير مثل يضربه الرسول لخصومه ، أو كانت أحسن سلاح ينتزع به من أعدائه السيطرة على قلوب العرب ، فيقبلون على دعوته بقلوب مفتحة للإيمان ؛ ففى تلك البيئة العربية كانت روايات الأخبار تتنازع القلوب ، ويوشك القصص الإسرائيلية أن يفرض سيطرته ؛ وإذا بالقرآن يقص على بنى إسرائيل أكثر الذى ثم فيه يختلفون ؛ وكان الله يقص على رسوله أحسن القصص .

وتقرير حقيقة أن القصص القرآنى لم يلزم ما نواضع عليه النقاد باسم البناء القصصى أو الحكمة الفنية ، لا يمكن أن يقلل من شأن الحقيقة التاريخية التي تبرز من كل هذه الثروة القصصية ، أعنى بها وجود القصص وانتشاره ، بل استجابة الناس لإيمانه . ولم يغب القرآن في قصصه أن يعيد بناء التاريخ أو الأحداث ، بل إن الأمر كما يرى الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده في المار من أن : « القصص في القرآن لم يقصد بها التلويح وورد الوقائع مرتبة بحسب أزمنة وقوعها ؛ وإنما المراد بها الاعتبار والعظة ببيان النعم متصلة بأسبابها لتطلب بها ، وبيان النعم بعلمها لتلقى من جهتها » .

القصص إذن قديم في التراث العربى قدم معرفتنا به ، ولكنه قد حرم أسباب الاستقرار التي تكفل له النمو والارتقاء ، كما أنه رزئ ببعض من حاول أن يكيه ، ولكنه كان من المحال أن يوصل الباب أمام الخيال أو العقل ؛ فذلك استحالة مطلقة ، وما دمنّا نملك قوة التفكير والتعبير فلن تكبلنا محاولات التقييد التي لا بد منفتحة مهما طال بها الأمد ؛ فللقصص سطوة عاتية على القلب ما تزال به تهزه حتى يستجيب له ، ثم إن هناك حقيقة أخرى تردوج هي وتلك التي رأيناها ، وهي أن أغلب القصص الذى عاش في عصور أدبنا الأولى يتسم بسهات الإنتاج الشعبي الذى يغلو في كثير من جوانبه من التشذيب ، وتطغى عليه صور جمالية ساذجة ، وكثيراً ما تكون بالغة القوة ، ولعل في بساطتها معنى لا ينضب



عيب طاعن ومتبع للعبوب .

فأخبار مجنون بنى عامر لم تخضع إذن لمقاييس الرواة التي كانت تمكنهم من معرفة صحة الخبر أو كذبه ، فلا صحة للسند ولا مكانة الرجال ولا التمهيد التاريخي استطاعت أن ترمى أقلام الرواة على أرض صلبة ، ولم يكن ذلك سوى شروء هذه الحياة من البحث المبهج ، وذلك لأنها تعتمد في أكثر قصاتها على الخيال الشعبي الذي نماها ، وأضاف إليها كل ما يجد فيه تحقيقاً لثله في بطل عاطفي يردد بعض انفعالاته النفسية . وسواء أكان قيس في أموي أحب فتاة ، ثم استتر خلف ذلك الاسم ليحبها شهرة ، أم كان هو أحد فتيان بنى عامر حقاً ، فالواضح أن الفلكلور قد أضاف الكثير إلى خطوط هذه الشخصية ، وما زال يضيف إليها ، حتى الآن ، في الأشكال الحديثة التي تأخذها هذه الحياة .

والخيال الشعبي يصعب أنموذجه بلون خاص منذ الصغر ، فتدسنا الروايات أن قيساً كان ابناً لسيد الحلى ، ولم تكن ليل أشرف منه ، ولم يكن ليلها مثل مال أبيه . كان قيس آثر الأبناء عند أبيه ، وكان أجمل الفتيان ، وأظرفهم وأرواهم لأشعار العرب وأكثرهم إفاضة في الحديث ، كان مديد القامة أبيض جعد الشعر أعين حسن الصوت ، وتلك لا شك صورة محببة لا تنفر الذوق ، بل تركي الخيال فيخلق في جو جميل مع ذلك القى .

أما ليل فهم يتصورونها : « من أجمل النساء وأظرفهن ، وأحسنهن جسماً وعقلاً ، وأفضلهن أدباً ، وأملهن شكلاً » . وصفها حبیبها فيها وصف :

يبضاء خالصة البياض كأنها

قمر توسط جبح ليل مسبد

واستعار بعضهم هذه الصفة ، وقالوا عنها « كأنها فلقة قمر » .

وليس هناك من شك في أن هذه العناصر تخلق إطاراً تدور فيه الدراما العنيفة ، فهو بطل تمكنه صورته

ولم يقتصر التعبير عن تعلق العرب بالحب كلون من عواطفهم على هذا التعبير القصصى ، بل عمد خيالهم إلى خلق حيوات تشع منها نعمة الحب الذى يعصف بكثير مما يحاول المجتمع أن يتواضع عليه ، وحياة مجنون ليل هي إحدى القصص الدرامية التي عرفت طريقها إلى بطون الكتب منذ بدأ الرعيل الأول من مؤرخي العرب ومؤلفيهم تقييد أحداث أجدادهم .

والروايات حول قيس تتضارب حتى تختلط فيها كل معالم الصدق والخيال ، وحتى وقف أمامها أئمة رواة الأخبار حيارى ، لا يدرون إلى أى اتجاه تقلد بهم أنواع الروايات ، فالأصمعي مثلاً ، أحد فقول رواة القرن الثانى يحدث عن إنكاره لحياة المجنون قائلاً : « رجالان ما عرفا الدنيا قط إلا باسم مجنون : مجنون بنى عامر ، وابن القرية ، وإنما وضعهما الرواة » . ثم يعود ذلك المصدر نفسه ليجيب من سأل عن حقيقة اسم المجنون ، فيؤكد أنه قيس بن معاذ ، وأنه لم يكن مجنونا . بل كانت به لوعة أحدها العشق فيه . ويشكك الأصمعي . ويشاركه في ذلك الجاحظ - في صحة شعر المجنون ، فيحدث الرياضى قائلاً : الذى أتى على المجنون من الشعر وأغصيف إليه أكثر مما قاله هو .

لم يكن الأصمعي وحده هو الذى أصيبت روايته بهذا الاهتزاز الضخم ، بل إن كل الرواة الذين تعرضوا لحياة قيس قد وقفوا هذا الموقف المتردد ، فعنى اسم أبيه اختاره ابن قتيبة ( معاذ ) ، أما علقم رواة القرن الرابع أبو الفرج الأصفهاني فقد فضل ( الملوخ ) . وتتضارب الروايات والأخبار حتى يضطر أبو الفرج على بن الحسين الأصفهاني إلى أن ينفض يده من مسئولية الروايات ، ويكتفى بأن يعرض علينا ما اختاره : « وأنا أذكر مما وقع لى من أخباره جملاً مستحسنة ، متبراً من المهلة فيها ، فإن أكثر أشعاره المذكورة ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه ، وإذا قدمت هذه الشريطة برئت من

الملكلوزية أن ترسم لنا مجموعة مختلفة من الانفعالات النفسية : فأمة تتوسل إليها أن تزور ابنها لعل عقله أن يثوب ، وقد قبلت ليلي تلك الزيارة بشرط أن تم دون أن يعلم حيا ، ثم أبوه يحاول هو الآخر أن يتجو بقلب ابنه ، فيلجأ إلى أن يدس عليه من ينقل إليه سبابها وشتمها ، ألسنا نرى في هاتين الوسيطتين صورة مما نشاهده اليوم في بعض أوساطنا : فشقة الأم تحاول أن تقرب للابن فانتته ، أما الأب فيريد أن ينقذه إنقاذاً من براثن الحب .

ثم إنه ما كان للخيال الشعبي أن يقبل وقوف قيس موقفاً تام السلبية ، أمام حبه وأمام حروانه من ليل ، ولذا فنحن نراه يتغلق المناسبات لزيارتها : قد يطلب منها أدماء حين طرقت ضيوف منزل أبيه ، وقد يلتبس منها نارا ، ثم يحادنها حتى تتحرق يداه ، بل يحوم حول دارها لا يتردد عن ذلك إهدار السلطان لدمه ، وفي هذا لاشك انتصار على السلطة الإدارية وتحد لها كثيراً ما تلون بهما الفنون الملكلورية .

ولا تقبل بعض الروايات أن يظل قيس محروماً كل هذه الأعوام ، فتدفعه إلى تحدى زوجها ، وإلى القول عليها إن كان قد عز عليه أن يناها ، ولهذا فهو يثار من زوجها ، ويسبه وكان في ذلك متنفساً له :

فإن كان فيكم بعل ليلي فإني

وذى العرش قد قبلت فاهما ثمانيا

أليس من البلى التي لا شوى لها

بأن زوجت كلياً وما بدلت ليا ؟

أما ليل فلاعها هي ملامح فتاة عاشقة ولى ، تفرض عليها الحياة خضوعاً لقيم قد تنفر منها ، فبالرغم من أنها تزوجت غير قيس ، تحرص على تتبع أخبار قيس ، وترسل إليه أمهات بغلب تمنياتها ، وتبكيه حيناً تسمع عن شقائه فتقول :

نفسى فدائك ، لو نفسى ملكتك إذا

ما كان غيرك يميزها ويرضيها !

وهيئة الاجتماعية من الاضطلاع بلور غراى ضارم ، وهى قيامة يمكن أن ينشد على أنغامها أحل أناشيد الحب ، تلك العاطفة التي ترعرت بينهما منذ الصغر حيناً كان يرعيان البهم :

وعلقها غراء ذات فؤائب

ولم يسد للأتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا

إلى اليوم لم تكبر ولم تكبر البهم

ثم إن أباه قد خطبها إلى أبيها على أكرم صورة ، وحكمه في المهر ، بل استعد ليخلف نفسه إليه من ماله ، ولكن الخيال الشعبي لم يرد أن ينتصر المال على الكرامة ، ويصر على أن يرفض أبوها أن يأتي ما لم يأنه أحد من العرب ، وأن يسم ابنته بميم التضيبة إن زوجها من شيب بها ، وتحدث عن أنه كان يعلم بها في حيا وفي دارها .

وبررت ليلي موقفها السلبي بثورتها على قول قيس :

أبت ليلـة بالغـيل يا أم مالك

لكم غير حب صادق ليس يكذب

فهى تنكر أنه خلا بها في الغيل أو غيره ، وكان في ذلك ثار للشرف الذى أراد الشاعر أن ينال منه ، ولم يكن هذا التبع منها سوى تعبير عن الرغبة الشعبية في إظهار ذلك الضرب من الحياء والخفر اللذين يجب أن يتوافرا في الفتاة .

أما عن حقيقة إحساسها فهى تبادل الحب ، وتمتحن تعلقه بها منظاراً بالانصراف عنه لغيره ، فإذا ما تبينت الحقيقة قالت :

كلانا مظهر للناس بفضاً وكل عند صاحبه مكين  
تبلغنا العيون بما أردنا وفي القلبين ثم هوى دفين

وحينما رسا المنحنى الدرأى على نقطة التراق الحاسم  
بين قيس وليلى بأن زوجها أبوها غيره تحاول الصورة

ولا شك أن هذه الروح الشاعرية ما كانت لتوجد إلا في قلب مقع بالحاسمية . يتحمل المشاق في تحقيق عمل خير ولو لم يتواضع عليه الناس ، وتلك صورة تحقق للفلكلور انتصارات بطولية ، في سذاجتها تعبير عن شهامة شعب .

وحينما تصطدم انفعالات الحب والوازع الديني غالباً ما ينتصر الخيال للحب عند ضعف الإدارة : فنجد أن فقد عقله كف عن الصلاة حتى في ساعات صحوه ، وحينما حملته أبوه — كما قيل له — ليتعلق بأستار الكعبة داعياً بالبره ، لم يفارق اسم ليل تحيلته ، وأصيب بالإغماء حينما تراه ذلك الاسم إلى أذنه ، وأنشد فيها شعراً ، بل إنه يحدثننا عن غزله فيها حينما رآها ترى الجمار في موسم الحج :

ويدي الحصى منها إذا قذفت به  
من البرد أطراف البنان المخبض

وهناك أيضاً طلب منه أبوه حينما تعلق بأستار الكعبة أن يسأل الله أن يعاقبه من حب ليل ، ولكن ما كادت يد قيس تطبق على تلك الأستار حتى صاح ضارعاً لله :  
« اللهم زنى الليل حباً ، وبها كلفاً ولا تنسني ذكرها أبداً » .

ذلك هو قيس ، الروح المثيرة بحب ليل ، والذي لم يتردد في الإقدام على شيء لعله يحقق له حبه . وما كان لهذا الفئودج إلا أن يموت ميتة مغلفة بهذه التزعة الشعرية التي تكسبه قوة وتقانياً يعزان على قدرة الإنسان ، اللهم إلا أن ينث الخيال الشعبي من روحه فيما فصّرع قيس يمثل هذا الجرو الوجداني نفسه ، وهم يحكون أن شيخاً سأل صديقاً للمجنون ليدله على مكانته في الصحراء ليأتيه ، وخرج الشيخ يدور يوماً حتى رآه يخط بأصابعه في الرمل فدنا منه ، وأثار شاعريته حتى أنشده قيس لأنما ليلى :

وأدينني حتى إذا ما سبيتني  
بقول يحل العصم سهل الأباطح

وتقدم على مغامرة تتحدى فيها هذا الحرمان ، وتستدعي قيساً ليختلف إليها في كل ليلة ما دام قومها سافراً .

تلك هي بعض السيات التي تصفها الروايات المستجيبة للخيال الشعبي عن علاقة قيس بليلى ، وتزداد روح الخيال ظهوراً في طور جنون قيس : فيبينها تحدد بعض الأخبار سبب جنونه بساعه لشعر من ينافس في حبها ، تقول أخبار أخرى : إنه لم يصب بهذه اللوعة إلا بعد أن تزوجت غيره ؛ ثم هناك روايات تزعم أنه جن لأنها حببت عنه ، وفي روايه رابعة نرى أن تدمر قيس وعدم قبوله الواقع أو قضاء الله ، هو الذي أفقده عقله ؛ إذ أنه تمرد على إرادة الله في قوله الذي سخط فيه على حظه من الحياة :

فصاها لغيري وابتلاني بحبها

فها بشيء غير ليلى ابتلاني !

ولما فقد عقله كان الخيال يريد منه أن يكون « في جنات الحلى منفرداً ، عارياً لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويهذى ويخطط في الأرض ، ويلعب بالتراب والحجارة . ولا يجيب أحداً سألته عن شيء . فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب عقله ذكروا له ليلي » .

وليس بغريب أن نرى إنسانية حساسة تتمثل في هذا المجنون المهادى العارى اللاعب بالحجر ؛ فهو لا يؤذي كائناً من كان ، لا يضرب إنساناً ولا يهين أحداً ، فإذا أحس بضيقت من البشر حولته فهو يعترل في وحدته ، « ويهم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما ينبت فيها من بقل ، ولا يشرب إلا مع الظباء إذا وردت مناهلها ، وألفته الظباء والوحش فكانت لا تنفر منه » . وتبلغ الألفة بينهما درجة كبيرة ، فحدث أن عارض ذئب غزالا ، فتبعهما قيس حتى وجد الذئب قد صرع الغزال وأكل بفضه ، فغصاه يسهم لم يفته ، وبقر بطنه وأخرج ما أبكله من الغزال ودقنه وأحرق الذئب .

تعبير من الفتيات عن تعلقهن بذلك المثل الذي يرين فيه قى وإلها لا يتصرف عن محبوبته ؛ أما الفتية فهم يشعرون بقسوة ظروف حالت بين رفيق لهم وأمانيه ، وأبوها قد ثاب إلى الصواب وآمن أن خوفه العار وقبح الأحداث ما كان ليبرر ما كان عليه ؛ فقد أحس أنه شرك في هلاكه .

الكل - إذن - حزين لفراق قيس ، ولم يكن فراقه سوى توديع روح حملت حبا صادقا وعاشت له ، وفيت من أجله ، وتلك روح تحقق آمال خيال شعب يرفض الواقع أن يجبيه إلى مثل هذه القسائم البالغة التناقض ، ولهذا فقد أضاف الفلكلور إلى قصائد قيس ما يمسك له قيما جمالية يحرص عليها ويتلذذ بها .

تجافيت عنى حين لا لى حيلة  
وخليت ما خليت بين الجوانح

وكان في هذين البيتين زفارات قلبه المكثوى بنار الحب ، ثم وثب قيس خلف ظلي ، ولم يعد إلى طعامه الذي كان يوضع له كل يوم في الصحراء ، ولا طليه أهله وأصدقائه وجدوه جثة في واد كثير الحجارة فاحتلموه ودفنوه .

وفي هذا المصراع شجن لكل من عرفه أو سمع له ، ولم تبق فتاة من الحلى إلا خرجت حائرة صارخة عليه تندبه ، واجتمع الفتيان يبكونه أحر البكاء ، وينشجون عليه أشد نشيج ، حتى أبوها كان أشد القوم جزعا وبكاء عليه ؛ وما كان هذا البكاء أو النشيج سوى

## إيليا أبو ماضي

من فلسفته في الحياة

بقلم الأستاذ محمد المصطفى

ويدفع بها إلى القلق واليأس والتبرم والضيق فيرى في كل خير شراً ، وفي كل نعمة نقمة فيندحر في معركة الحياة ، وتتراكم عليه الكوارث وهي لعمري كوارث نفسية قبل أن تكون كوارث مادية . أجل ! إن الأديب الذي يضعنا على هذا الطريق المتبلع الضيق في دوكل الحياة ، ويزودنا في سهرتنا هذه بنذاء روي دسم يقينا شر التضعف والتخاذل ، ويستحث خطانا لماوية الركب أهله ، إنما نكون نقسا ، وأنتم بالآ ، وأسعد حالاً ، لو في الحق أديب لا ينسى ، وهو أديب يصدر عن نفس سليمة من أضرار التعقيد والتشاؤم والنظرة المتألمة المتحدرة المهزومة التي تبث في النفس الكآبة والتشاؤم والانحلال ، ومن حق هذا الأديب وأدبه أن يكونوا

إننا نقدر الأثر الأدبي أو الفني بقدر ما يعث في أرواحنا من نشوة ، وما يستثير في نفوسنا من مشاعر سامية ، ويقربنا من المثل العليا ، ويدفعها دفعا حميدا نحو العظمة والحيد وجلال الأعمال ، ويستحثها بنغماته الطرية ، وموسيقاه الخلابة ، إلى السير في طريق الخير ، ويأخذها بيد حانية رفيعة لتنتقل إلى آفاق جديدة فتارة في الحياة ، ويذهب عنها اليأس والألم ، ويجدد فيها العزيمة الصارمة ، والإرادة المبرومة ، والنظرة المتفائلة ، والإيمان بالأخوة الإنسانية ، ونعمة الوجود ، وأن الحياة تغص بالخيرات والنعم ، ولكن المرء لفقر نظره ، وضعف بصيرته ، وضيق أفقه يزور عن هذه الخيرات ويصطف عن هذا النعم فيحرم نفسه سكون الرضا والطمأنينة ،

الخالدین ، لأنهما أدبا للإنسانية بدأ كريمة تعينها في أساسها ، وتكفكف دموعها في بلوائها ، وتمسح بيد التفاضل دم جراحاتها ، وتشي «بيلسم» فيها مختلف أوصابها وما تزال بها حتى ترف الابتسامة الحلوة على شفاها ، وتنتشر أسارير الرضا في قسماها ، وتنطلق في جذل وفرحة تعب من نعم هذا الوجود ، وما فيه من جمال وجلال ، وتعمى عما فيه من أوصار وأقدار ، وتجعلها أمام الشدائد قوية ، تحب وتحتمل وتجدد الرجاء في الحياة حين تتحطم أمامها .

ولقد كان إيليا أبو ماضي من هؤلاء الأدياء الذين أدوا رسالة الخير والجمال كاملة ، وكان يحرص على رسالته ويدأب على أدائها بكل ما واثته عبقرته من قوة وفن ، وكان يرى أن الشاعر الحق :

هو من تراه سائراً فوق الشرى

وكان فوق فؤاده خطوطه

إن ناح فالأرواح في علبه

وإذا شدا فالحب في نغماته

هو من يعيش لغیره ويظننه

من ليس يعرفه يعيش لذاته

وتراه ييسم هازئاً

في غمرة الخطب الكريه

وإذا تحرق حاسدو

ه بكى ورق لحاسديه

كالورد ينفج بالشداء

حتى أنوف السارقيه

ولقد الرسالة التي بشر بها إيليا أبو ماضي فلسفة تنبع منها وتصدر عنها ، اعتنقها نفسه وآمنت بها بعد أن عركتها تجارب الحياة ، وبعد أن تملت في هذا المجتمع الإنساني ، ونظرت فيه نظرات عميقة فوجدت أن بيد الإنسان أن يسعد نفسه ويشقى ، وأن مصير الإنسان يتوقف إلى حد كبير على نظرته للحياة ، وما يترتب على هذه النظرة من تصرف .

أول ما آمن به إيليا أبو ماضي من مبادئ هذا القلسفة : الأخوة الإنسانية ، وحاجة الإنسان إلى أخيه الإنسان في أدنى أموره وأجلها ، وما دام هذا أمره فعليه أن يدينه منه في تعاون ، ويعيش معه في وئام ويخفر ذنوبه ، ويتجاوز عن أخطائه ، ويقدم ما وسعه الجهد خير ما عنده من غير من ولا أذى فيقول إيليا أبو ماضي في فاتحة ديوانه معبراً عن هذه الفكرة مطبقاً لها على نفسه أول الأمر ليكون نموذج لسواه ، فهو لولا الناس ما صار شاعراً ، ولن يقول الشعر إذا لم يستمعوا إليه ؟ إنه بهم شاعر ، وبدونهم لا شيء ، ولا ريب أنه يرى إلى معنى أوسع من هذا وأبعد غوراً ، ويقصد التعاون الإنساني في أعظم حدوده

يا رفيق أنا لولا أنت ما وقعت لحـب  
كنت في سرى لما كنت وحدى أنفى  
هـو أصدام روى فلتكن روحك أذنا  
ربما كنت غنيا غير أنى بك أغنى  
يا رفيق أنت إن را عيت فجرى صار أسنى  
وإذا طفت بكرى زدت خصباً وأمنى  
قد سكبت الحمر كى تشرب فاشرب مطمئنا  
كلما أفرغت كأسى زدت في كأسى دنا

وهو يضرب للنوى الأثرة من البشر مثلاً بالطبيعة وينابيعها الزاخرة بالخيرات حيث تعطى من غير حساب وتعطى الأخيار والأشرار على السواء ، وهو يريد بذلك أن يكون الإنسان نافعاً ومفيداً لإخوته من بني الإنسان ولست أجده تعبيراً عن هذه المعاني الكريمة السمحة التي تدلن بدين الحب للإنسانية جمعاء وصار شعارها :

أنا بالحب قد وصلت إلى نف

سى وبالحب قد عرفت الله

أجمل من تعبيره وأقوى ، وآتم وأوضح حين يقول

وشاهدت كيف النهر يذل ماءه

فلا يبتنى شكراً ولا يدعى فضلا

وكيف يزين الطلل ورداً وعوسجاً  
وكيف يروى العارضُ الورع والسهلاً  
ودفين الذي اختار القدير لنفسه  
ويا حسن ما اختار الغدير وما أحلى  
تجىء إليه الطير عطشاً فترتوى  
وإن وردته الإبل لم يزرع الإيلا  
ويقتسل اللبب الأكثم بماته  
فلا إثم ذا يحنى ولا طهر ذا يسيل  
وكان يذهب في هذا مذهباً بعيداً فلا يكتفى بالمنع ،  
ولكن يغفر للجاني زلته ، وللمخطئ خطيئته ، ويمنحهما  
مودته ، مثله في ذلك مثل الحمام الذي تغرد للشوك والورد ،  
والتي تشدو وصائدها عند لها الردى ، وقد ارتضى شربة  
الحمام الورق له شرعاً ، وحسدها على ما تمتع به من  
غبطة ورضا على الرغم مما يحيط بها ويحاذيها :  
ليست حياتك غير ما صورتها  
أنت الحياة بصفتها وقفاها  
ولقد نظرت إلى الحمام في الرب  
فعبجت من حال الأنام وحالها  
للشوك حظ الورد من تغريدها  
وشريكه من بعد في إعوامها  
تشدو وصائدها بمد لها الردى  
فاعجب لحسنه إلى مغناها  
فغبطها في أنها صلاحها  
ووددت لو أعطيت راحة بالها  
وجعلت مذهباً لنفسى مذهباً  
ونسجت أخلاقى على منولها  
وإذا كان الإنسان كلوداً كزراً شحيحاً يخبئه ضائفاً  
بماله بخيلاً بمودته ، كرهه الناس ، وأنفوا من رؤيته ،  
واعتزلوه فعاش حياً كيت وكان مثله مثل التينة الحمقاء  
التي استكثرت ما تعطيه الدنيا ، ومنعت عليها بشمرها  
فقاتلت لأتربها والصيف يحضر :

بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى  
عندى الجمال وغيرى عنده النظر  
كم ذا أكلف نفسى فوق طاقتها  
وليس لى بل لغيرى التوى والنشر  
وعزمت ألا تجود بما حببها الطبيعة من ورق وريف  
ومر حلو بخلا وكزازه ، فراها صاحبها جرداء يابسة  
فاجتثها من جذورها وألقاها حطياً فى الثنور :  
عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه  
فازينت واكتست بالسندس الشجر  
وظلت التينة الحمقاء عارية  
كأنها وتد فى الأرض أو حجر  
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها  
فاجتثها ، فهوت فى النار تستعر  
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به  
فإنه أحق بالحرق يستحسر  
ولا يحترق لئله جهده مهما ضلّ فى خدمة  
الإنسانية ، ولا يستقل ما عنده مهما صغر فيجسده هذا  
عن الجود والبذل والنفق ، ورحم الله المقنع الكندى  
حين قال :  
ليس العطاء من الفضول سماحة  
حتى تجود وما لديك قليل  
كل منا له مكانته ومنزله فى بناء المجتمع ، وما يؤديه  
الصغير له تقديره مثلما يؤديه الكبير ، وقد ضرب إيليا  
أبو ماضى مثلاً لمن يشعر بضعة نفسه وحقارة مكانته فى  
المجتمع ، ومن يظن أنه لا خير فيه ، ولا فائدة منه ،  
وأن علمه خير من وجوده فيترك الحياة غير آسف عليها  
معتقداً أنها غير آسفة عليه ، وهو جده خاطئ فى زعمه ،  
بحجر صغير كان فى سد كبير بنى بين نهر وبلدة ،  
فأحس الحجر مهانة منزلته وصغار شأنه فبكى فى صمت  
الليل لأنه ليس شيئاً مذكوراً ، وأخذ يمسد كل ما فى  
الوجود مما يظن أن له شأناً ومنزلة : يمسد الرخام وقد نحت  
تمثالاً ، والحجارة الكريمة وقد تألفت فى أجياد الحسلان ،

ولم يلبث أن خر من موضعه إلى النهر متحرراً ، فعم  
الطوفان البلدة ، ولولا هذا الشعور الخاطئ الذي ألم  
بالحجر الصغير ما وقعت الكارثة ، فلكل مكانه في  
أُمته ، وعليه أن يرضى بتصيبه وحظه وموضعه في  
بنائها الكبير :

سمع الليل ذو النجوم أنيناً  
وهو يغنى المدينة البيضاء  
فانحنى فوقها كسرق الهمة  
من يطيل السكوت والإصغاء  
فرأى أهلها نياماً كأهل الـ  
كهف لا جلبة ولا ضوضاء  
ورأى السد خلفها محكم البـ  
يان والماء يشبه الصحراء

• • •

أى شيء - يقول - في الكون بأكبر  
لست شيئاً فيه يملك لجأ  
لا رغام أنا فأنعت تخلاً  
لا ولا صخرة تكون بناء  
لست درأً تنافس الغادة الحمـ  
ناء فيه المليحة الحناء  
لا أنا ذمعة ولا أنا عين  
لست خالاً أو وجة حمراء  
حجرٌ . أغبرٌ أنا وقصير  
لا جمالا لا حكمة لا مضاء  
فلا غادر هبنا الوجود وأمضى  
بسلام . إني كرهت البقاء  
وهوى من مكانه وهو يشكو الـ  
أرض والشهب والذبحي والسماء  
فتح القجر جفته فإذا الطمو  
فان يشقى المدينة البيضاء  
وإذا كان هذا شأننا في الحياة ، كل له منها نصيب

وعليه تبعات ، وله مكانته ، وإذا كانت حيواتنا مرتبطاً  
بعضها ببعض ، وكل منا له إلى أخيه حاجة فلا داعي  
للكره والصلف والتيه الزائف ، فالتناس كلهم لآدم ،  
وآدم من تراب ، ولتذكر المرء أصله هذا أيّاً كان مركزه  
الاجتماعي ، وژرافه وجاهه ، ولينظر إلى من دونه من  
الناس نظرة الإنسان لأخيه الإنسان ، وليكن كالسندبانة  
الوارقة الظلال ينع إلى ظلها من يشاء ، وليطامن من  
كبريائه فإن مصيره إلى الطين الذي منه نشأ .

نسى الطين ساعة أنه طين  
ن حقيق فضل تيباً وعريـ  
وكما الخبز جسمه فتباهى  
وحوى المال كيـه فتمرد  
يا أنخي لا تحمل بوجهك عني  
ما أنا فحمة ولا أنت فردة

أشبه لا يأكل النصار إذا جمـ  
ت ولا تشرب الجمان المنقـد  
أنت في البردة المشاة مثل  
في كسائي الرديم تشقى وتسعد  
ولقلبي كما لقلبك أحلا  
م حسان فإنه غير جليـد

• • •

لا يكن للخصام قلبك مأوى  
إن قلبي للحب أصبح معبد  
أنا أولى بالحب منك وأحرى  
من كساء يبلى وبال سينفـد

وبمثل هذه النظرة في المجتمع الإنساني أقام مبدأه  
الأول في فلسفة الحب والإخاء والمساواة وكان شعاره  
الحبيب :

كن بلسماً إن صار دهرك أرقماً  
وحلوة إن صار غيرك علقماً

واله بورد الروض عن أشواكه

وانس العقارب إن رأيت الأنجما

وإذا رحنا نبحث عن سر هذا الصفاء النفساني ،  
وهذه الاشتراكية السمحة ، وجدناهما حتماً فيما لاقاه  
الشاعر من مجتمعه ، سواء حين كان في وطنه الأول  
حيث التعصب الديني على أشده ، قد مزق وحدته ،  
وفرق كلمته ، وحيث قد اختلت القيم فساد الجهول ،  
ولعل الأديب ، وولدت الحرية الفكرية ، وشاع الملق  
والنفاق ، وكان ذلك كله مما برم به الشاعر ، ودفعه  
إلى الهجرة يلتبس منجاة لنفسه من هذا الضيق وتلك  
الآفات :

وطن يضيق الحسر ذرعاً عنده

وتراه بالأحرار ذرعاً أضيافاً

ما إن رأيت به أديباً موسراً

فما رأيت ولا جهلاً ولا غفلاً

مشت الجهالة فيه تحب ذليلاً

تبهاً وراح العالم يمشي مطرلاً

شعب كما شاء التخاذل والمسوى

متفرق ويكاد أن يتمزقاً

لا يرتضى دين الإله موفقاً

بين القلوب ويرتضيه مفرقاً

أو حين كان في وطنه الآخر حيث الصراع المادي  
العنيف ، وحيث يشعر المهاجر بضعفه وقلة حيلته وكآبة  
غربته ، بل بذلته ومهانته ، وهو يحاهد جهاداً عسيراً  
ليكسب ما يقيم أوده ، وقد جاء إلى المهجر يحميه الأمل  
الباسم والأحلام العذبة ويستحته اعتزازه بنفسه وبمواجهه ،  
فإذا به لا يكاد يجد ما يحفظ النماء ، وإذا هو يرى حتى  
أبناء جلدته الميسرين يزورون عنه في صلف وبيد وعونه  
لحظه وجهاده في هذه الغابة الإنسانية الموحشة التي تنص  
بالوحوش الكاسرة يتصارعون صراع الجبابرة في سبيل  
الرزق ، فلا بدع أن قال :

نحن في الأرض تائهون كأننا

قوم موسى في اللياسة الليلاء

ضعفاء محقرين كأننا

من ظلام والناس من لألاء

واغتراب القسوى عز وفخر

واغتراب الضعيف بسده الفناء

لقد صهرته المحن وحنكه الزمن ، فروض نفسه على  
فلسفة الرضا ، والحب ، والدعوة إلى الإخاء والمساواة  
حتى لا يشعر الفقير بهوانه ولا الصغير بقلته شأنه ،  
وحث على البر والمودة عليهما يكفكفان دموع البائسين ،  
ويواسيان أحزان المنكوبين . إنها فلسفة نبعت من صميم  
تجاربه وكان لها أثر عميق في شعره ورسالته .

أما المبدأ الثاني الذي آمن به أبو ماضي ، ودعا إليه  
بحماسة وقوة ، فقد نبع كذلك من صميم تجاربه ، وهو  
تجديد المبدأ الأول سرادة وسحوا ، وله فعل السحر في النفوس  
المكسرة التي آذنتها أعباء الحياة فكادت تتردى في مهوالة  
البأس والإخفاق ، وتنطوي على نفسها ككتيبة مدحورة ،  
فما إن تسمعه متخماً في كلمة الشاعر الساحر حتى تورق  
أمانها اليابسة وتتجدد عزيمتها المنهارة ، وتقبل على الحياة  
بإرادة قوية وعزيمة غنية :

قال : السماء كتيبة ، وتجهما

قلت : ابتسم يكني التجهم في السما

قال : الصبا ولي ققلت له ابتسم

لن يرجع الأسف الصبا المتصرما

قال : التجارة في صراع هائل

مثل المسافر كاد يقتله الظما

أو غادة مسلولة محتاجة

لدم وتفت كلما لمثت دما

قلت : ابتسم ما أنت جالب دائها

وشغاتها ، فإذا ابتسمت فرحما

قال العدا حول علت صيحاتهم

أثير الأعداء حول في الحمى ؟



قلت : ابتسم ، لم يطلبوك بذهبهم  
لو لم تكن منهم أجل وأعظما  
قال : المواقم قد بدت أعلامها  
وتعرضت لي في الملابس والدمى  
وعلى للأحباب فرض لازم  
لكن كفى ليس تملك درهما  
قلت : ابتسم يكفيك أنك لم تزل  
حيّاً ولست من الأحبة معدما  
قال : الليالي جرّعتني علقماً  
قلت : ابتسم ولئن جرّعت العلقما  
فلعل غيرك إن رآك مرمماً  
طرح الكتابة جانباً وترمها  
أترك تغم بالتيروم درهما  
أم أنت تخسر بالبشاشة مغنياً ؟  
فاضحك فإن الشهب تفضحك والدمى  
متلاطم ولداً نعباً  
قال : البشاشة ليس تسعد ركائبنا  
يأتى إلى الدنيا وينهب مرهما  
قلت : ابتسم ما دام بينك والردى  
شبر غائبك بعد لن تبسما  
وليزيد حاجته قوة ، وبيانه نصاعة ، وشاظره اقتناعاً  
يقرن دائماً بين الإنسان والطبيعة ، ففي الطبيعة مناظر  
خلابة ، ومباهج فنانة ، وإذا توجهت أو عزّ على  
الإنسان أن يعثر فيها إبان فصل من فصولها على جمال  
فليخلق هذا الجمال لنفسه ، وليحلم بما يأتى به الصيف  
من فتنة إذا صرحت الأرض في الشتاء :  
إذا أنا لم أجد حقلاً مريعاً  
خلقت الحقل من روحي وذهي  
فكادت تملأ الأزهار كسنى  
ويعلق بالشذى الفواح ردى  
ويقول لصاحبه المكتبة الخزينة ضارباً لها أمثلة  
من الطبيعة ليسرى عنها ويلهب ما بها من حزن :  
ابسمى كالورد في فجر الصبا  
وابسمى كالنجم إن جسن المساء

وإذا ما كفن الثلج الثرى  
وإذا ما ستر الغم السماء  
وتعزى الروع من أزهاره  
وتوارى النور في كهف الشتاء  
فاحلى بالصيف ثم ابتسمى  
تخلقى حولك زهراً وشذاً  
وإذا سر نفساً أنها  
تحسن الأخد فسرى بالعطاء  
وإذا أعياك أن تعلى الغنى  
فاقرسى أنك تعطى الرجاء  
وكم كان يأسى لمؤلاء الذين يشعرون بالفقر ،  
ويشتكون الفاقة غير مقلرين تلك النعم السابعة التي  
حباها الله إياها وحملها مباحة للجميع على السواء لا فرق  
بين معدم وثرى ، إنه كان يرى الدنيا من وجهها الباسم  
المشرق المتألق ، ويدعو الناس إلى أن يشاركوه في غبطة  
في هذه النظرة . وما أخرجهم إلى أن يستجيبوا له فيخف  
عنهم ما أصابهم من ضرر وما أمضهم من ألم :  
كما تشتكى وتقول : إنك معدم  
والأرض ملكك والسماء والأنجم  
ولك الحقول وزهرها وأريجها  
ونسيمها والبلبل المسترم  
ولماء حولك فضة رقرقة  
والشمس فوقك صجد يتضرم  
والنور ينى في السفوح وفي الذرى  
دوراً مزخرفة وحيثاً يسلم  
هت لك الدنيا فالك واجماً  
وتيسم فعلام لا تبسم ؟  
وكان يرى أن الكتابة إنما تخلقها المرء لنفسه ،  
ويحسها حتى تنصب أمامه عملاقاً يأخذ عليه كل  
جوانبه ولا يستطيع منه فكاًكاً ، وعليه إذا نشد السعادة  
ألا يكتبش ، لأن الكتابة تنمو في النفس وتورق وتزهر  
أزهار الشر وتثمر ثمرة اليأس وتورد النفس موارد التهلكة :  
أيهذا الشاكي وما بك داء  
كيف تغدو إذا غدت عليلاً

وإذا رفت على القفر ر استوى ماء ونضره  
وإذا مست حصاة صقلتها فهي دره  
لك ، ما دامت لك الأرض ض وساف فوق المجره  
فإذا ضيبتها فالأكون لا يعدل ذرة  
أيها الشاكي رويداً لا يسد اللعع نغره  
أيها العابس لن تهلى على التقطيب أجره  
لا تكن مرا ولا تجل حياة الناس مسره  
إن من يسكى له حو ل على الضحك وقدره  
فهلل وترتم فالقنى العابس صفه  
إن مثل هذا الشاعر المبدع الذى يفشل بيلم  
شعره ، وجعل فكره ، وصفاء نفسه ، وعق فلسفته فى  
الحياة ، وض تقوساً ، وأدران قلوبنا ، ويبحث الهم  
والخزن من صدورنا ، ويجد عزائمنا الخاملة ، ويلهب  
إرادتنا الهامدة ، ويدعونا إلى المحبة والود ، والرحمة  
والعطف ، وأن نظام من كبرياتنا ، ونخطف من  
غلاتنا ، ويحيى فينا ببقاياته الساحرة ، وفلسفته الباهرة  
الشوة والغنية ، وانتج بكل ما أمضاه الله على هذا الوجود  
من نعم — لشاعر جدير بأن يحظى من قلوبنا مكاناً  
مرموقاً ، فلنرجع إليه كلما حز بنا الهم ، أو كبا بنا الجد ،  
أو تكأنا الزمن ، أو تالت الهم ، نلتمس لديه ترياقاً  
لأدوائنا وشفاء لأوصابنا ، وحرى بشعرائنا المحدثين أن  
تكون لهم فى الحياة فلسفة يصدرون عنها ويدعون إليها ،  
وأن تكون غايتها إسعاد الإنسانية ، وإشاعة البشر والمرة  
فيها ، لا أن يكون همهم الشكوى والنحيب ، والانطواء  
على أنفسهم يمترون آلامهم .

ولقد زار إيليا أبو ماضى الشرق العربى فى آخريات  
حياته ، وتلمس الشعراء ليتعرف إليهم ، وليقيد بما  
عندهم ، واستمع إليه يخبرك بما انطلق فى نفسه من  
دراسة لشعرهم حيث يقول : «لم أجتمع بشاعرية  
ضاحكة فى هذه الرحلة ، بل وجدت الشعراء مصابين  
بأمراض النساء النفسانية . فهم كالنساء يفهم الثناء ،  
وكانتساء يميلون إلى البكاء » .

إن شر الجناة فى الأرض نفس  
توق قبل الرحيل الرحيل  
وترى الشوك فى الورود وتعى  
أن ترى فوقها الندى إكليلا  
والذى نفسه يغير جمال  
لا يرى فى الوجود شيئاً جميلاً  
كل من يجمع المموم عليه  
أخذته المموم أخذاً ويبسلا  
كن هزأراً فى عشه يعنى  
ومع الكبل لا يبالى الكبول  
لا غراباً يطارد الدود فى الأر  
ض ويوماً فى الليل يبكى الطلولا  
كن مع الفجر نسمة توسع الأر  
هار شما وتارة تقبلا  
لا سمواً مع السواقى الواسع  
تملا الأرض فى الليل ببول  
أيها الشاكي وما بك «اه»

كن جميلاً تر الوجود جميلاً

إن الشاعر كاد يستنفد كل المعانى التى تدور حول  
هذه الفلسفة ، فلسفة الرضا والتنازل فى الحياة ، وأخذها  
على علائها ، والنظر إلى ما فيها من مقائن ، والتجاوز  
عما بها من أوضاع ، ومن أروع ما قاله فى فلسفة الرضا  
أن النبلة فكرة إذا أخذ بها الإنسان تبدلت نظره  
للحياة . إن السعادة والمرة ليستا فى الغنى ولا فى الجاه ،  
قد تسكن الكوخ وتتأى عن القصر الشامخ ، لأن ساكن  
الكوخ آمن بها ورضيت نفسه ورأى كل ما حوله يفيض  
بالهجة والحبور ، وساكن القصر انصرف عنها ويرم  
بالحياة فاسودت الدنيا فى ناظره :

أيها الشاكي الليالى إنما الفيطة فكره  
ربما استولنت الكوخ وما فى الكوخ كسره  
وخلت منها القصور الـ ماليات المشمخره  
تلمس الغصن الممرى فإذا فى الغصن نضره

## الشاعر محمد إقبال

لمناسبة انقضاء عشرين سنة على وفاته  
بنهم الأستاذ سمير وصيت

وأخيراً إلى ميونيخ حيث حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة سنة ١٩٠٨ ، ودكتوراه أخرى في القانون .  
وعاد إقبال إلى أرض الوطن ليشغل بالمحاماة حتى سنة ١٩٣٤ حين اضطره المرض إلى تركها . ويعكس أن له خطة اتبعها دائماً عند قبول قضاياها : ذلك أنه لم يكن يقبل قضية يشك فيها أن موكله على خير حق ، كما أنه كان قنوعاً إلى درجة أنه لم يكن يقبل قضايا جديدة إذا علم أن عنده من المال ما يكفيه حتى نهاية الشهر <sup>(١)</sup> .  
واشغل إقبال بالسياسة ، وعين عضواً بالمجلس التشريعي بالبنجاب ، وسافر إلى لندن ليشترك في مؤتمر الملائكة المستعرة ، كما كان رئيساً لحزب مسلمي الهند . وهو الذي دعا في سنة ١٩٣٠ إلى وجوب إنشاء دولة إسلامية في شبه القارة الهندية تنفصل عن الهند ، تلك الدعوة التي أصبحت فيما بعد هدفاً رئيسياً جاهد المسلمون الهنود لتحقيقه حتى تم لهم ما أرادوا في أغسطس ١٩٤٧ يوم انقسمت الهند إلى دولتين مستقلتين : هندوستان ، وباكستان .  
فلسفة إقبال :

المعروف عن إقبال أنه بالغ في تصوير الإنسان كفرد يؤمن بفرديته ويناضل من أجل كرامته الإنسانية ، وهو يطلب إلى الفرد أن يكون كاملاً في حد ذاته ، لا أن يفنى في ذات خالقه ، وهو يهيب بالإنسان أن يكون حراً مقدماً حتى يكاد يرفع الإنسان من العبودية إلى الألوهية . وفيها بعد بضعة أبيات مقتبسة من ديوانه الشهير ( بانك درا )

(١) محمد إقبال ، سيرته وفلسفته وشعره ، بقلم الدكتور عبد الوهاب عزام (١٩٥٤) ص ٣١ .

توفي الشاعر إقبال في اليوم الحادي والعشرين من أبريل ١٩٣٨ ، أي منذ عشرين سنة . هذا الشاعر الفيلسوف الذي كان لشعره فعل السحر في خلق باكستان : فهو الذي استنبض هم المسلمين في شبه القارة الهندية ، ودعا لأول مرة إلى إنشاء دولة إسلامية في الهند حين ترأس مؤتمراً لحزب الرابطة الإسلامية عقد في سنة ١٩٣٠ ، وشارك مشاركة فعالة مع مجموعة من ساسة المسلمين في الهند من أمثال رحمت علي ومحمد علي جناح حتى خرجت فكرة الباكستان إلى حيز الوجود في عام ١٩٤٧ ، أي بعد وفاة إقبال بنحو تسع سنوات .  
وجدير بالذكر أن نقول : إنه هو الذي سلك كلمة باكستان ، وكونها من أوائل حروف المقاطعات الإسلامية التي دعا إلى ضمها وتكوين دولة مستقلة منها . وهذه المقاطعات هي : البنجاب وكشمير والسند .

• • •

ولد إقبال في بلدة سيالكوت بالبنجاب عام ١٨٧٣ ، وانحد من أسرة براهمية إهندوكية عاشت في كشمير ، وأسلم أحد أجداده قبل ثلاثة قرون في عهد المغول الذين حكموا الهند فترة من الزمن ، وهاجر جده من كشمير إلى سيالكوت حيث ولد محمد إقبال لأبوين فقيرين ، وفي طفولته التحق بمكتب ليتعلم القرآن ، ثم أدخل كلية البعثة الإسكتلندية حيث نال شهادتها بامتياز ، وتلمذ إقبال على المشرق المعروف (توماس أرنولد) في كلية لاهور الحكومية ، ومنها حصل على درجتين علميتين ، ولكن نهمه لاغتراف العلم دفع به إلى السفر في سنة ١٩٠٥ إلى جامعة كبريدج بإنجلترا ، ثم إلى هيدلبرج بألمانيا ،

غيره : الذاتية عند بعضهم هي «الأنانية» التي تجعل الفرد لا يفكر إلا في نفسه ، ولا يعمل إلا لنفسه ، والتي تدفعه ليرد كل ما في الحياة إلى نفسه ، والذاتية عند بعض آخر مصدر الشروع ، لأنها تغرينا بالتعاس ملاء الحياة وأهوائها ، أما عند إقبال فالذاتية تختلف عن هذا التصوير أشد الاختلاف ، الذاتية عنده هي الروح المنشئ الذي أودعه الله الإنسان ، وجعل العمل والذباب فيه وسيلتنا إلى انتشار هذا الروح فيما حولنا وإبراز ما تنطوي عليه نفوسنا من قوة وخير . وكما ينمو جسمنا حتى يبلغ كماله ، وكما تزهو الشجرة وتثمر ، كذلك يجب أن تنمو الذاتية حتى تبلغ كمالها . » (١)

والدكتور إقبال بشهادة أستاذه توماس أرنولد ، شاعر له فكر أصيل ، وأفكاره نابغة من تأمله في الكون ، وهي ليست صدق لآراء غيره من المفكرين (٢) . نقول هذا ؛ لأن بعض الكتاب عترضوا قائلين : إن (إقبال) تأثر بمؤلفات الفيلسوف الألماني نيتشه عن السوبرمان (٣) .

والديوان الذي يحتوي على خلاصة فلسفته عنوانه (أسرار خودي) ومعناه بالقواسية (أسرار الذات) بسط فلسفته الذاتية في مقدمة هذا الديوان في معرض الرد على المفكر يديبل وغيره : كتب يقول :

« الحياة كلها فردية ، وليس للحياة الكلية وجود في الخارج ، ولا ريب أن هذا التصور يخالف كل المخالفة ما ذهب إليه شراح فلسفة هيغل من متأخري الإنجليز ، ويخالف وحدة الوجود الذي يقول : إن مقصد الحياة الإنسانية أن تفتي نفسها في الحياة المطلقة ، كما تفتي القطرة في البحر .

إني أرى هدف الإنسان الديني والأخلاقي إثبات ذاته لا نفيها ، وأن كماله على قدر إثباته ذاته ، وتكوين

وبهتاء صليل الأجراس ، وهي من ترجمة الدكتور عبد الوهاب عزام :

اخْلُقْ دِيَاكَ كَيْ تَحْيَا بِهَا

سر هذا الكون بالحق ، الحياة هذه . الحرية بحر زاخر

وغدير في حمى الرق ، الحياة

تختفي في العلين سرا وتري

بقوى التسخير والخلق ، الحياة

هي في الغالب ترب غافل

وهي في اليقظان سيف جاهد (١)

وهو شديد الثقة بالإنسان ، الأمر الذي حدا به إلى التكهّن بانتصار الإنسان في المعركة التي يخوضها من أجل تقدمه : انظر إليه كيف يخاطب الفرد ، متمثلا فيه أنه خليفة الله على الأرض :

لقد ذربت الدموع السخينة ليلد طويلة من أجل الإنسان . . .

عند ما كانت غوامض الحياة تتكشف أمامي

« ولقد تلقنت درسا من إسماء محمد

هو أن السماء ليست بعيدة عن متناول البشر . . . »

وفي رأي السيد تفضل علي ، سفير الباكستان بمصر

أن هناك اتجاهات ثلاثة تلمسها في فلسفة إقبال ، هذه

الاتجاهات هي : « الحصول على الحرية الشخصية ،

وبلوغ الخلود الشخصي ، وتحقيق الإنسان الكامل » (٢)

ولم نجد في كل المراجع التي رجعنا إليها وصفا أبداع

من التحليل الذي كتبه الدكتور محمد حسين هيكل عن

فلسفة الدكتور إقبال :

« ومدلول الذاتية عند إقبال يختلف عن مدلولها عند

(١) يجزء شعراء الفارسية والأردية أن تكرر كلمة واحدة في

آخر الأبيات ويسمونها « ديفها » ولكنهم يلتزمون قبلها قافية .

فالحياة في الأبيات الثلاثة « ديفها » والقافية في الكلمات التي قبلها

(انظر مجلة الثقافة العدد الأول الصادر في ٢ من يناير ١٩٣٩) .

(٢) من دراسة السيد تفضل علي في كتاب جاسع من عهد إقبال

نشر بالقاهرة في سنة ١٩٥٦ ص ١٥ .

(١) من دراسة الدكتور محمد حسين هيكل « ديفها » كتاب جاسع من عهد إقبال نشر بالقاهرة في سنة ١٩٥٦ ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) من دراسة السيد تفضل علي ص ١٠ - ١١ .

(٣) من دراسة الدكتور عزام ص ٤٧ .

استقلالها . ومثله الأعلى هو الذات العليا التي لا تشبهها ذات : الخالق جل وعلا . كلما تخلق الإنسان بأعلاق الله كما جاء في الأثر ، وقارب هذه الذات العليا الوحيدة- قرب من كماله <sup>(١)</sup> .

• • •

وعمد إقبال فيلسوف طموح يرى إمكان الاتصال بالله سبحانه شأن المتصوفين :

أنت بحر ماله من ساحل وأنا الجداول فيه الوشل  
فاجعلني شطىً حذاً واصلاً أو فدعني دون شطٍ يفصل  
ومن المفكرين الهنود الذين عاصروا إقبال الشاعر الهندي تاجور الذي توفي سنة ١٩٤١ ، وهو مفكر ضرب

(١) الدكتور غزام ص ٥٠ .

في الصوفية بسهم وافر ، وهو أحد الخائزين على جائزة نوبل الأدبية ، والشاعران تاجور وإقبال صنوان تمتاز الهند بتخييرتهما ، والفرق بينهما كالفارق بين الحركة والسكون : فروح شعر تاجور كلها هدوء وسكون وهما من لوازم التفكير العميق فيما وراء الطبيعة الذي لا يزال الصفة المميزة لديانة الهندوس . . وأسلوبه يدفع القارئ إلى التزام الهدوء والسكينة والتفكير . على حين نرى أن في شعر إقبال حركة وإقداما وهما من الصفات المميزة لدعوة الإسلام وثقافته ، وهو يوظف قارنه من الغفوة وينفخ فيه روح العزيمة والجهاد <sup>(١)</sup> .

(١) من دراسة مطولة للسيد أبي النصر أحمد الحسيني الهندي ، نشرت في المقتطف ، المجلد ٩٢ الأجزاء ٢ ، ٣ ، ٤ (ديزيمبر ، مارس ١٩٤٨) .

• • •

## بين المثالية والواقعية

### في الأدب الشعبي

بقلم الأستاذ محمد قنديل بيطي

وارجع عن الكبر ياما ضيع ناس يا حيلة  
دا الرزق بالله ماهش بالجرى والحيلة  
خطة جميلة ورب العرش ربمالك

كما يفعل الشاعر الفصيح بمجتمعه ويتأثر بما يحيط به فيترجم عن عواطف جياشة متدفقة متلونة بما انفعل به وبما انطبع في نفسه من أحاسيس وشاعر متباينة . كذلك يفعل الشاعر الشعبي بما يحس ويرى ، يعينه ما جبل عليه من دقة الحس ورقة الشعور ، وما عرف عنه من شدة صلته بالمجتمع الشعبي الذي يعيش فيه ، فهو قادر على أن يصور اتجاهات المجتمع وأهواءه ونزواته أكثر

تاجر بلا مال ، لكن الصديق رسماله  
عايش في أمان ، ومال الخلق رسماله  
إذا كان مالوش حد يبق الجدد رسماله

أهم رخص النسب قالوا الشرف حلاله  
إذا كان حداه مال يتكيل بكيال غلاله  
وإذا لطش السوق لم يعرف يبيع والشر  
والكل ينفوه والرفقة العزاز غلاله  
مدام زهره انكسر ضاع النظر والشر .

• • •

كار التجسار يحب الذوق والحيلة

التي صورها هذا الشاعر الشعبي بفطرته هي معان إنسانية خالدة صالحة لكل زمان ولكل بيئة . وما خلود الأدب وبقاؤه إلا لما فيه من سمات الصدق في التعبير عن أمثال هذه المعاني الإنسانية .

ولعل الشاعر الشعبي حينما تدفقت هذه المعاني على لسانه كان يتمثل أمامه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهو الرجل القليل الحظ من المال ، اليتيم ، ولكنه كان أميناً صادقاً ، فطلبت السيدة خديجة رضى الله عنها ليتاجر لها في مالها لصدقه وأمانته قبل كل شيء . ثم اتخذته معلماً لمزنته في قومه ، وكان الصدق رأس ماله في حياته حتى لقب بالأمين .

فهذا مثال من الأمثلة التي صورها الشاعر في هذه الأبيات القليلة ، وهي أبيات تستطيع أن تتخذها حكمة أو — إن شئت — موعظة ، ثم أطلق بعد ذلك قوله :

أكرم رخصي النسب قالوا : الشرف غلاه

في التعبير عن أن الإنسان ليس بحسبه ونسبه ، بل بخلقه وعمله . فكم من وضع نسب سمحت به همة بفضل ما انتصف به من خلق نبيل إلى أن ارتفع بنسبه ، وكم من شريف في قومه هوت به أخلاقه إلى الخضيض . فالشاعر ينظر إلى الحياة نظرة الرجل المثالي من ناحية ، ونظرة الرجل الواقعي من ناحية أخرى : فهو مثالي في تصوير ما يجب أن يكون عليه التاجر ، وهو واقعي في ذكر أمثلة للرجل الذي ارتفع بخلفه ، وكم كان هذا الشاعر الشعبي موفقاً في التوفيق بين الواقعية والمثالية ، إذ قل أن نجد فناً استطاع أن يوفق هذا التوفيق .

أما التي كاوه الحليانة والطمع والشر إذا كان حده مال يتكيل يتكيل بكيك غلاه وإذا لطمش السوق لم يعرف بيع والشر والكل ينقوه والرفقة الغزاز غلاه مدام زهره انكسر ضاع النظر والشر لم يكتف الشاعر بأن يصور التاجر الأمين الصادق ، بل صور لنا صورة التاجر الجشع بما يناقض الصورة

من قدرة الشاعر الرمزي الذي يعيش في برجه العاجي ولا يتصل إلا بطبقة النخاسة من الناس ، فإذا ما تحدث شاعرنا الشعبي فهو أكثر واقعية في تصوير المجتمع وأكثر إمعاناً في تفهم ما يجري في بيئته ، فها نحن أولاء نستمتع إلى الشاعر وهو يحدثنا عن التجارة فيميل به الحديث إلى ما يحس به في حياته وما يحس به الناس فيتلهم كما يتألون حينما يشقون بالتاجر الذي يغالي في أسعاره ، ويفرح كما يفرح الناس حينما يجد التاجر يصدقهم في معاملته ويتحجب إلى عملياته بالكسب القليل الحلال . وهو إذ يحس هذا الإحساس يبنى من التاجر أن يكون إنساناً قبل أن يكون طالب مال ، وأن يحس بأن الحياة أخذ وعطاء وأنه يجب التعادل بين هذا الأخذ وهذا العطاء ، حتى يكون التاجر صدوقاً وصديقاً . واستمع إلى الشاعر يقول :

تاجر بلا مال لكن الصدق رحاله

عاش في أمان وماال الخلق رحاله

إذا كان ملوش حد يبقى البلد رحاله

انظر إلى هذه المعاني العميقة القوية المتدفقة من شاعر شعبي يرسل الحكمة لإرسالا ، ويطلقها في صورة قوية ينفع بها كل من يستمع إليه فتجيش في نفسه مختلف الأحاسيس والشاعر ، فهو يصور مثلاً أعلى للحياة الحق التي يجب أن يكون عليها المجتمع ، تلك الحياة التي رسمها الإسلام من الصدق في المعاملة .

فها تجد تاجراً قليل الحظ من المال كبير الحظ من الصدق ، فهو قد اتخذ هذه الصفة الإنسانية المثالية ( رأس ماله ) وهذه الصفة أكسبته الاطمئنان النفسي في حياته حتى أحبه الناس جميعاً فعاش بينهم في أمان ، ووثن به الناس حتى لتكاد تحسب أن ما مع الناس من مال هو ماله الخاص الذي اتخذته رأس ماله في تجارته ، بل أكثر من ذلك أكسبته هذه الصفة خصلة أخرى وهي سعيه الكريم في سبيل رزقه ، وإن لم يكن ذا عزوة بين قومه أو في مجتمعه . فهذه المعاني العميقة

بالتجارة أن يتواضع ولا يجعل الكبرياء والصلف في أخلاقه ولا يكون مدلا في صلته بالناس . وقد عبر عن إدلاله بقوله (يا حيلة) ؛ فإن أمثال هذه الصفات لا تصلح لمعاملة الناس التجارية .

هذه الصفات كلها لمساها الشاعر من تجاربه الخاصة في الحياة ، وتأثر بها ، فجرت على لسانه ، ولكن الشاعر شعبي قبل كل شيء فيه ما في الشعب من تواكل ، وفيه هذه المسحة الدينية التي عرف بها ابن البلد المصري من اتكال على الله في كل أعماله وتصرفاته ، يصور ذلك كله في قوله : ( الرزق على الله ) . فهما تحايل التاجر ومهما سعى وكد فرزقه مكتوب منذ الأزل لا يستطيع له تغييراً ولا تبديلاً . هذا المعنى بين الشعب بمثله أيضاً المثل العامي ( تجرى يا بن آدم جرى الوحوش وغير رزقك لم تحوش ) . ولكن هذا المعنى عند الشعب يرى إلى معنى آخر وهو أن تعمل لما فيه إرضاء الله تعالى ؛ وبذلك يعطيك الله ما يشاء . أو بحسب التعبير الشعبي ( يجب أن يكون بينك وبين الله عمار ) . فالرجل الشعبي يحاول أن يرضى ربه حتى يزيد رزقه . وهذا ما عبر عنه شاعرنا الشعبي في ختام هذه المقطوعة :

خطة جميلة ورب العرش رمالك

وهكذا جلاّ لنا الشاعر في هذه المقطوعة الشعبية صوراً مختلفة لإحساسه ومشاعره ، بل لإحساس كل رجل في الحياة نحو هذه الناحية الخاصة من نواحي الحياة الإنسانية اليومية التي نراها في كل مجتمع وليست مقصورة على طبقة دون غيرها ، تلك هي ناحية التجارة وناحية تلك الصلة التي تربط التاجر بعميله .

يبين الشاعر صوراً واقعية على نحو ما رأينا ، وأخرى مثالية فيها كل ما يريد أن يقوله أي إنسان دقيق الحس في هاتين الناحيتين : التجارة وصلة التاجر بالمشترى ، ولكن شاعرنا استطاع أن يعبر عما يكنه من إحساس وشعور بطريقته الخاصة ، فاستخدم لها ألفاظاً شعبية ، واستطاع أن يلائم بينها ملاءمة دقيقة حتى

الأول ، فهو تاجر كثير المال ، ولكنه يتصف بالحياة والطمع والشر ، وقد عرفت عنه هذه الصفات في قومه وبين مجتمعه ، فأمواله مكنمة تكديساً يريد أن يضاعفها ويحاول أن يغالى في ذلك فإذا به يخسر وقفاده ولا يعرف لطعمه كيف يبيع أو يشتري ويتعد عنه قومه ، وكأنه منى بينهم أو بمعنى آخر يعيش غريباً بين أهله وعشيرته ، فإذا حدث له ذلك كله فسلام على مركزه التجاري وعلى مكانته في مجتمعه حيث لا تنفع معه نصيحة ولا مشورة .

هذه صورة مضادة لصورة التاجر السابق ، فيها أيضاً المثالية والواقعية تسيران جنباً إلى جنب وترتبطان معاً برباط لا يسهل انفصامه ، مما يجعلنا نعجب لقدرة هذا الشاعر الفنية في تصوير هاتين الصورتين : صورة التاجر الصادق وصورة التاجر الخائن :

كار التجارة يحب الذوق والحيلة

وارجع عن الكبريما ضيع ناساً بالحيلة

دا الرزق بالله ماهش بالجرى والحيلة

وأى الشاعر الشعبي إلا أن يكون واعظاً يعلم الناس أصول التجارة وقوانين المعاملة بين التاجر ، وعميله ولخص قوانينه التي وضعها في قوله : « إن فن التجارة في حاجة إلى الذوق والحيلة » . والذوق عنده بل في المجتمع الشعبي يرادف حسن المعاملة واللطف مع الناس ، والحيلة بمعنى التحبب إلى الناس .

هذا هو القانون الأول لكل من يريد أن يمارس هذا الفن ، عبر عنه الشاعر بهذا التعبير البسيط في لفظه العميق في معناه . فإذا عرفنا أن البند الأول في أحدث قوانين التجارة يتفق مع ما أراده هذا الشاعر الشعبي عجبتنا كيف استطاع هذا الشاعر الشعبي الذي لم يدرس إلا في مدرسة الحياة أن يأتي بما يدرسه العلماء في الجامعات ، وكليات التجارة ، ولكن دقة حس الشاعر وممارسته للحياة العامة جعلته يأتي بما وضعه العلماء من قوانين وقواعد لفن التجارة ، ثم ينصح كل من يشتغل

الحائز ، فلم نجد أقوى من قوله « يتكيل » وكأن المال عند هذا التاجر مثل الحبوب التي لا يستطيع أحد أن يعدها أو يحصرها ، إنما يكيلها كيلا . وقوله في بيت آخر « إذا طش السوق » فكلمة طش لها مدلولها في الإمعان في تصوير ما ينتاب السوق من تقلبات ، وما ينتاب التاجر من كساد . فاستخدامه لهذا اللفظ هو اختيار دقيق ليكسب المعنى المقصود قوة ، وفي الوقت نفسه ليزيد موسيقى البيت ؛ لما في هذا اللفظ من ملائمة بين المعنى والموسيقى . وكذلك نستطيع أن نقول عن اختياره لقوله : « الكل ينفوه » ، فالشاعر لم يعبر بقوله : ( الكل يعنوا عنه ) ، بل استخدم لفظ « ينفوه » إمعاناً منه في تصوير مدى كراهية الناس لهذا الحائز ، وهرب الناس منه . هكذا نجد الشاعر يستعمل ألفاظاً خاصة تتفق مع الصورة التي يرسمها حياً ، أو ليقوى المعنى الذي يقصد إليه حياً آخر .

أقرب أمثلة واضطرون إلى الوقوف عند بعض ألفاظ وردت في هذا الموال هي ألفاظ لا أدري كيف أتى بها الشاعر ، ولا من أين أتى بها ؛ فلأنها غير معروفة ولا متداولة بين الشعب فقولته مثلاً : « لم يعرف بيع والشر » فكلمة الشر هنا بمعنى الشراء ، وهي كلمة ليس لها قاعدة تستطيع أن نأخذها من الاشتقاقات القصيصة ، ولا نستطيع أن نجدها في قاموس الألفاظ العامية ، ولكن الشاعر اضطرب بالرغم من هذه المغالطة في الاشتقاق إلى استخدامها حتى تم له صناعته البديعية في المقابلة بين البيع والشراء . وكذلك قوله « ضاع النظر والشر » فالشر هنا بمعنى المشورة ، والاشتقاق بعيد كل البعد عن الأصل اللغوي والشعبي أيضاً ، ولكن اضطرب الشاعر إلى أن يأتي بها حرصاً على الوزن والقافية . هذا كله يدل على أن الشاعر اصطنع اشتقاقات لا أصول لها ، واستخدم ألفاظاً لا تفهم بسهولة ، ولكنها كانت قيمة إذا فهمت ، وليس شاعرنا بدعاً في ذلك ؛ فأكثر الشعر الشعبي ملء بهذا كله ، والشاعر الشعبي

جعل لها نعمة موسيقية ، هي تلك الموسيقى التي يعرفها كل من استمع إلى الموال الشعبي والتي يجعلها صناع المواليل ، وهي موسيقى خاصة أخذت من صميم البيئة المصرية . ونجمل إلى أنها هي الموسيقى المنبعثة من الساقية ، فليس يبعد أن يظن الفنان المصري منذ استمع إلى صوت الساقية إلى ما بها من موسيقى حزينة تتفق هي ونفسيته وما عرف عن المصريين من لبس السواد ، وهو لباس الحداد في مصر ، فأخذ الفنان ينشد أحاسيسه ومشاعره في نغمة حزينة ، هي ، كما قلت ، الموسيقى التي تنبعث من الساقية ، ولذلك أحب الشعب المصري هذه المواليل ومال لسماعها ؛ لأنها صدى نغمات الحزن الدفين الذي يملأ نفوس المصريين .

ودراسة نفسية الشعب المصري تدلنا بوضوح على هذه الناحية ، أي ناحية الحزن الذي لا نعرف كيف نعلله تعليلاً صحيحاً بالرغم مما في مصر من سهولة في الحياة وصفاء في الجو ونخصب في التربة ، الخلاء في مصر ليلاً سهلة بخلاف ما في البلاد الأخرى ، ولكن نفسية الشعب نفسية حزينة . والأدب المصري سواء أكان أدباً شعبياً أم أدباً تقليدياً ، أم ما يحكي في مصر من قصص شعبي ( حواديث ) هي كلها مملوءة بشعور الحزن أكثر من أي شيء آخر . حقيقة نرى المصريين يميلون فن الفكاهة والنكتة اللاذعة ، وذلك كله عندهم هو تنفيس عن الألم الدفين الذي في نفوسهم . وإذا عرفنا ذلك كله استطعنا بسهولة ويسر أن نملل هذه النغمات الحزينة التي يغنى بها الموال المصري مهما كان موضوعه ومهما كان الغرض الذي قيل فيه .

وشاعرنا في هذه المقطوعة السابقة استخدم بعض الألفاظ استخداماً خاصاً وكأنه اختارها في شيء من العناية والدقة ؛ فهو يستعمل بعض الألفاظ ليقوى بها المعاني التي أوردتها إذ هو مثلاً يقول :

إذا كان حذاء مال يتكيل بكيل غلاه

فأراد الشاعر أن يغالى في تصوير كثرة أموال التاجر



الفصيحة ؛ فالعالم إذن قد يكون غير الشعبي ؛ لأن الألفاظ العامة أضيق في المدلول من الألفاظ الشعبية . وشاعرنا في هذه المقطوعة يبين في استخدامه للألفاظ هذا الفرق بين العامي والشعبي ؛ فهو يتحدث حديثاً شعبياً ، في ألفاظه العربي الفصيح ، وفي ألفاظه العامي . ومن السهل على القارئ أن يلمس اللونين من اللفظ في هذه المقطوعة .

\*\*\*

## اَخْبَارُ مَجْمُوعَةٍ دراسة لكتاب عربي قديم بمقام الأستاذ فوزة رواردة

كانت أولاهما في القرن الخامس عشر الميلادي حينما جمع الكروندال « كنيس » مطران طليطلة جميع الكتب والأثر العربية في غرناطة ، وأحرقها في ساحات المدينة .

أما الحقة الأخرى فقد عرضت في القرن السابع عشر الميلادي حينما شيت النيران في جانب من مكتبة « الأسكوريال » ، ولهمت جزءا كبيرا من التراث الأندلسي العربي الذي كان محفوظا بها .

وكان حظ كتب التاريخ كثيرها من كتب العلوم والفنون الأخرى التي خلفها الأندلسيون ؛ فقد ضاع أغلبها ؛ على أن ما بقى منها يكفي على ضآلته أن يبين لنا صورة واضحة عن تاريخ الأمة العربية في الأندلس

ومن هذه الكتب ما تناول بالتفصيل تاريخ الأندلس منذ الفتح العربي حتى سقوط الدولة الأموية : مثل كتاب « نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب » للمقرئ ؛ وكتاب « المعجب في تلخيص أخبار المغرب » للمراكشي ، وكتاب « البيان المغرب » لابن عذاري ومنها ما تخصص في الحديث عن موضوع خاص من

يعتمد كثيراً على ذكاء السامع في متابعته وتفهم معانيه . وهنا يجلو لي أن أفرق بين الألفاظ العامة وبين الألفاظ الشعبية : فالألفاظ الشعبية أعم من الألفاظ العامة ؛ لأن الشعب قد يتحدث بألفاظ فصيحة ، وبألفاظ دخيلة ، وبألفاظ عامية هي تصحيح أو تحريف عن الألفاظ الصحيحة ، وقد تكون لهجة من اللهجات

بدأ خلفاء بني أمية يتجهون بفتحهم ناحية المغرب ، بعد أن استقرت لهم الأمور في المشرق ، فأنفذوا حملاتهم المتكررة إلى شمال إفريقيا ؛ حتى دافقت لهم بعد عدة حروب طاحنة مع أهلها البربر .

وكان من الطبيعي لمن فتح شمال إفريقيا ، واستقر فيها ، أن يتجه بطموحه إلى الأرض الأوروبية التي لا يفصلها عن شمال إفريقيا سوى زقاق مائي ضيق ؛ وهكذا خرج طارق بن زياد وموسى بن نصير في أواخر القرن الأول للهجرة على رأس جيش بربري عربي لفتح إسبانيا ، التي لم تلبث أن دان معظم أجزائها للحكم العربي . ولما استقر الأمر للعرب في تلك الأرض الأوروبية الثانية قامت لهم فيها حضارة إسلامية خاصة متأثرة بتلك البيئة الجديدة ، وبالاختلاط بين الأجناس ، والاتصال بمحضارات أخرى غير حضارتهم .

ولا بد لدارس هذه الحضارة الإسلامية من الاستعانة بالتراث المكتوب الذي خلفه لنا العرب في الأندلس ؛ فقد ترك المسلمون الأندلسيون تراثا ضخما من الكتب لم يبق لنا منه إلا القليل بعد ما تعرض لاحتين كبيرتين :

وواضح أن مثل هذه العبارات لا يمكن أن تكتب في عهد الأمير الناصر ، ولا بعد وفاته مباشرة ؛ لذلك نرجح أن زمن تأليف الكتاب يرجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري ، ومن الجواز مع ذلك أن يكون المؤلف قد عاصر فترة من حكم الناصر .

وأول ما يثير العجب في هذا الكتاب ، بعد سقوط اسم مؤلفه ، هو عنوانه : « أخبار مجموعة » :

« هل تفهم من هذا العنوان أن المؤلف قد جمع بعض الأخبار والروايات المتواترة في عهده ، وسجلها في هذا الكتاب ووضع له هذا العنوان ، أو أنه جمع هذه الأخبار من كتب أخرى سابقة عليه ، فليس له في هذه الحال من فضل سوى فضل الاختيار والجمع ؟ إن قارئ الكتاب ليلاحظ دقة التفاصيل التي يوردها المؤلف عن أحداث معينة في عصور مختلفة ، دون أن يشير إلى الرواة الذين وصلت إليه هذه الأحداث عن طريقهم . وهو الأسلوب المعروف « بالنعنة » في كتب النواصب القديمة ، ويقول المؤلف وصلت إلى هذه الحادثة عن فلان عن فلان . . . إلى أن يصل إلى روى الواقعة . أما مؤلفنا فيغفل هذه السلسلة من الأسماء ، ويورد وقائعه : إما على لسان بطلها ، وإما عن لسان من سمع منه مباشرة . وحينئذ نلاحظ أن هذه الأحداث والوقائع تفصل بينها مئات السنين ، نستطيع أن نجزم بأن مؤلف الكتاب لم يقلها عن طريق المشاهدة ، وإنما نقلها عن كتب دونت في عصور قريبة من الأحداث التي تروىها ، وما يؤكد هذا الرأي هذه العبارة :

« وما زال فلان حاله كذا إلى اليوم . . . » التي تتكرر كثيراً في الكتاب في أزمنة مختلفة ، بحيث لا يمكن أن تستمر هذه الأحوال إلى العصر الذي ألف فيه الكتاب : فالمؤلف مثلاً حينئذ يتحدث عن « المرواني » عامل عبد الرحمن بن معاوية على « إشبيلية » وابنه ، وكيف هزما يوسف القهري ، « يئس روايته قاتلاً : . . . » ولم يزل المرواني وولده في « عليا » إلى اليوم . . . »

تاريخ العرب في إسبانيا : مثل كتاب « الإحاطة في مملكة غرناطة » لسان الدين بن الخطيب . وهناك بعد ذلك نوع ثالث من كتب التاريخ الأندلسي القديمة ، تكلم مؤلفوها بإسهاب عن المراحل الأولى لفتح العرب لشمال إفريقيا وإسبانيا ، ومن هذه الكتب رسالة ابن القوطية عن فتح الأندلس ، وكتاب « أخبار مجموعة » موضوع هذا المقال ، وعنوانه الكامل هو : « أخبار مجموعة في فتح الأندلس ، وذكر أمراءها رحمهم الله والحروب الواقعة بها بينهم » .

والنسخة التي بين أيدينا من هذا الكتاب طبع في مدريد عام ألف وثلاثمائة وسبع وستين ، في مائة وخمس وستين صفحة من الحجم الكبير ، وألحقت بها ترجمة وتعليق باللغة الإسبانية في مائتين وخمس وستين صفحة .

ومؤلف الكتاب مجهول لم يذكر اسمه في هذه النسخة ، فإذا قلبت معاجم الكتب العربية لم تجد أية إشارة للكتاب في « كشف الظنون في أسماء الكتب والفنون » لحاجي خليفة ، ووجدت « معجم سركيس » يورد اسم الكتاب فقط ، أما « بروكيلمان » فيشير إليه إشارة عابرة في موسوعته الألمانية « تاريخ الأدب العربي » ، ويرجع أن مؤلفه كتبه في عصر الخليفة عبد الرحمن الناصر . ومن السهل أن نرفض هذا الترجيح الذي قال به بروكيلمان ، ونؤكد أن الكتاب كتب بعد عصر عبد الرحمن الناصر بفترة ليست بالقصيرة ، فؤلف الكتاب حينئذ يعرض لسيرة هذا الأمير يقول : « . . . واتصل ملك عبد الرحمن خمسين سنة في عز منيع وسلطان قاهر وفتوح للبلدان . . . » ويقول عنه في موضع آخر : « . . . واستحكم من أمره ما لو اتصل عزمه فيه ، وتأيد الله عليه ، لقلب على المشرق فضلاً عن المغرب ، ولكنه عفا الله عنه مال إلى اللهو ، واستولى عليه العجب ، فويل للهوى لا للفناء ، واستمد بغير الكفاة ، وأغاظ الأحرار بإقامة الأندال . . . »

عنهم من الأمراء .

وتبقى للكتاب بعد ذلك ميزة هامة نجدها فيه لا باعتباره كتاب تاريخ ، وإنما باعتباره كتاب أدب ! فأسلوبه السهل السلس الذي يصل إلى حد العذوبة في كثير من المواضع ، وخلوه من الأسانيد الطويلة التي قد تفيد الباحث المؤرخ ، ولكنها تبث الملل في نفس القارئ المتلوق ، ثم اتجاه المؤلف إلى الاختيار بين الأخبار ، وهذه العبارات التي تنتشر في الكتاب ، فندل على نزعة المؤلف إلى عدم التقيد بكل ما يعلم شأن المؤرخ المدقق ، وإنما هو يختار الشائق الطلي من الأحاديث والأخبار ، مثل قوله في نهاية أحد الأخبار : « فهذا توقيع من حديثهم على وجه النسق ، وكانت الأمور أكثر مما يتعجب . . » ثم اهتمامه الواضح بتسجيل شعر الأمراء في الغزل ، وفي غيره من الأغراض ، إلى جانب رسائلهم الخاصة ، مما لا يهتم الجانب التاريخي كثيرا - كل ذلك يؤكد أن المؤلف قصد أن يجعل من كتابه كتاب أدب إلى جانب كونه كتاب تاريخ .

وبعد ، فيمن يصفه خاصة أن أوجه أنظار من ينكرون على الأدب العربي القديم قصصه إلى هذا الكتاب ففيه عدد غير قليل من القصص قد اجتمعت لها كل مقومات القصة القصيرة الحديثة ، من وصف جميل ، وجبة ، وسهولة في العبارة ، إلى تحليل متعمق للشخصيات والتغاط إلى أدق التفاصيل الدالة ، مع طرافة في الموضوع وروعة في الخاتمة .

والمؤلف حريص بعد هذا على أن يوفر عنصر التشويق لمعظم أخباره ، وهو يعرف كيف يضع يده عليها في مهارة ، شأن أحدث الكتاب القاصين . وأبرز هذه العناصر عنده أنه يجعل الخبر يروى على لسان بطله ، أو يستعين بالحوار بين الشخصيات ، وكلنا يعلم الآن أثر هاتين الحيلتين الفعيلتين في إثارة اهتمام القارئ وتشويقهِ وإكساب القصة لونا فريدا من مشاكلة الحياة .

وفي الكتاب قصصتان بالذات تتمثل فيها كل هذه

ويلاحظ أن مؤلف الكتاب لم يلتزم أسلوبا واحدا في كتابة التاريخ : فهو لم يكتب على طريقة الحوليات المعروفة مثلا ، ولم يقسم الفترة التي عالجها إلى موضوعات معينة ، يعالج كلا منها على حدة ، ويضع له عنوانا خاصا ، بل كل ما فعله أنه حشد مجموعة من الأخبار رتبها ترتيباً زمنياً في الأغلب .

ويلاحظ كذلك أن طريقته في معالجة هذه الأخبار تختلف في أول الكتاب عنها في آخره : فهو منذ بداية الكتاب حتى ينتهي من سيرة عبد الرحمن الداخل ، أميل ما يكون إلى الإسهاب في الوصف وحشد التفاصيل ، فتتبع عن ذلك أن هذا الجزء ، وهو ثلاثة أرباع الكتاب تقريبا لا يتناول إلا أقل من مائة عام على حين يتناول ربع الكتاب الباقي تاريخ فترة تقرب من مائتي عام . ويتبع المؤلف في هذا الجزء الأخير من الكتاب أسلوبا واضحا محمدا في التأريخ ، هو أقرب ما يكون لترجم مختصرة للأمراء الذين حكموا الأندلس بعد وفاة عبد الرحمن بن معاوية ، فهو يذكر اسم الأمير ، وما أثر عنه من صفات ، ثم يروي بعض أخباره ويضعها بنيات من شعره ونماذج من رسائله ، وقد يذكر يوم وفاته ، أو قد يغفل .

ومع صحة معظم الوقائع التاريخية التي أوردها الكتاب فإن القارئ يلحظ شيئا من الاضطراب والتناقض في بعض الأخبار والروايات .

ومن الممكن بعد هذا أن نفترض أن كتاب « أخبار مجموعة » ناقص ومبتور عن الأصل الذي كتبه مؤلفه ، ويؤيد هذا الافتراض قرينتان :

الأولى - أن المؤلف يبدأ حديثا في موضع ، ثم يشير في نهايته إلى أنه سيتمه في موضع آخر من الكتاب ، فإذا بحثنا عن تمة هذه الأحاديث لم نعر لها على أثر .  
والأخرى - أنه لم يتم ترجمة الخليفة الناصر ، وهو آخر من ترجم له على النحو الذي صنته مع من تحدث

حتى يومنا هذا ، وتقل عنه ابن خلدون في تاريخه ،  
والمقرئ في كتابه « نفع الطيب » بعض أخباره ، وخاصة  
المتصلة بعيد الرحمن الداخل وحروبه .

وإذا كانت فترة الفتح الأندلسي بالذات غير  
واضحة في كثير من كتب التاريخ فإنها في كتابنا هذا  
غنيةٌ بوقائعها وثبتة في تنسيق أخبارها والربط بينها ،  
وإن احتاج الأمر مع ذلك إلى أن يتناول المؤرخ المدقق  
هذه الأخبار بالدرس والتحصيل ، عن طريق الدراسة  
المقارنة بين هذا الكتاب وغيره من مصادر التاريخ  
الأندلسي .

...

## نظريّة المحاكاة بين السرقة والفن

يقدم الأستاذ محمد عبد الحليم

لا يقلد إلا ما يجب به الآخرون ؛ ولكن كونتليان  
يضع بعض الشروط لمن يريد التقليد ؛ فلا بد له أولاً  
أن يقلد أدبياً كبيراً معترفاً به ؛ وعليه بعد ذلك أن يكون  
مدرّكاً تمام الإدراك لما يقلده ، بصيراً بما فيه من سمو  
أو هجّة ؛ ثم يرى كونتليان أن التقليد لا يكون مجرد  
الكلمات ، ولكنه يكون للأسلوب وما فيه من طريقة  
العرض ، وتجاوب الأديب مع عاطفته ، وبراعته في  
استخدام الألفاظ والصور الفنية .

وقد جعل هوراس هذه المبادئ جميعها أساساً هاماً  
في فن الشعر ، واعترف بأنه قلد الكثيرين من الشعراء  
السابقين ، ولكن هوراس يهاجم أولئك المقلدين الذين  
لا يقومون إلا بتقليد أخطاء النماذج التي يحاكيها ،  
ويقرر هوراس بعد ذلك أن التقليد الفني الصحيح  
ليس تكراراً ، ولكنه خلق جديد يؤدي في النهاية بالأديب  
إلى الأصالة في التعبير .

وقد لاحظ أبركرمي أن هوراس كان يرى أن

الخصائص بصورة واضحة ، وهما قصة فرار عبد الرحمن  
ابن معاوية من جند « المسودة » العباسيين ، والأخرى  
قصة استغاثة رجل من كتانة بهشام بن عبد الرحمن  
قبل أن يلى الإمارة ؛ فليقرأ هاتين القصتين كل من ينكر  
على الأدب العربي القديم قصصه ، ويراجع بعد ذلك كتب  
التاريخ والأدب القديمة ، قبل أن يصدر أحكامه .  
وهذه الناحية الأدبية في الكتاب لا تؤثر بطبيعة  
الحال في قيمته التاريخية التي تحدثنا عنها من قبل ؛ فهو  
يعتبر بلا شك عمدة بين مصادر التاريخ الأندلسي .  
وقد تأثر به معظم من كتبوا عن تاريخ إسبانيا العربية

يشير لفظ المحاكاة أو الاحتذاء في الواقع إلى نظرية  
أساسية في النقد الأوروبي نادى بها أرسطو منذ عهد  
بعيد ، وإن كان بالطبع لم يقصد بها محاكاة شاعر  
لآخر ، ولكن مفهوم هذه النظرية أخذ يتغير حتى  
تضمنت هذا المعنى في تعاليم « ديونيسيوس » الذي ألف  
كتاباً قسمه ثلاثة أقسام : الأولى عن المحاكاة نفسها ،  
والثاني عن الأدباء الجديدين بالمحاكاة ، والثالث عن  
طرق المحاكاة .

وقد أيدت مدرسة إسقراطس Isocrates فكرة  
احتذاء شاعر للنماذج الرفيعة المختارة ، وقررت أن من  
الخطأ البين اعتبار محاكاة شاعر لآخر نوعاً من السرقة ،  
وكذلك فعل شيشرون عندما أكد ضرورة ما قرره  
ديموستين من أن الأديب بحاجة إلى تعلم أساليب غيره  
عن طريق احتذائها . وجاء كونتليان Quintilian بعد  
ذلك ، فقرر أن التقليد الفني للنماذج الرفيعة لا يمكن  
أن يعد سرقة ، بل هو محاكاة لفضائلها ؛ فالأديب

وكان الشاعر كولتر كثير المحاكاة للأقدمين كذلك ، بل إننا نستطيع أن نقول : إن طبيعة القرن الثامن عشر كله كانت تسمح بهذه المحاكاة ، وهذه نقطة خلاف جوهرية بين شعراء ذلك العصر والشعراء الرومانتيكيين الذين حاربوا فكرة المحاكاة بهذا المعنى . وإذا كان الدكتور لويس عوض يقول : إن التقليد في كل المدارس الشعرية حتى مدرسة وردزورث الرومانتيكية ، فإننا لا نستطيع من جانبنا أن نقرر أن التقليد في المدرسة الرومانتيكية كان يماثل التقليد الشائع في القرن الثامن عشر ؛ فالواقع أن بينهما فرقاً واسعاً من الوجهة النظرية والعملية على السواء .

ويليس الشاعر الإنجليزي «بوب» نظرية محاكاة النماذج القيمة وداه فتيا حين يقرر أن الشعراء المقلدين المتأخرين هم الذين يشتون في نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، والمعنى القديم للأخوذ ؛ حتى لا يفوت القارئ الجمال الفني في هذه المحاكاة ، أو كما عبر بوب : حتى يجد القارئ المنقذ حملاً جديداً في التقليد الناجع لأحد القدماء . فيسر سروراً مزدوجاً كذلك السرور الذي يحسه الإنسان حين ينظر إلى طفلين جميلين ، فيمتع ناظره بمجرد رؤيتهما ، فإذا أمعن في قسمات وجهيهما وأدرك وجه الشبه بينهما وبين والديهما ، وامتزاج ملامح الأب والأم فيهما ، زاد سروره بنتائج هذه المقارنة ، فضلاً عن سروره بمجرد الرؤية .

ويؤكد «رينولدز» ضرورة تقليد النماذج القديمة في الشعر بعد دراستها دراسة وافية لتثير العقل وتوفر مجهود الشاعر ، ولكنه يطلب إلى الشاعر ألا يقلد الماعى الجزئية ، بل عليه أن يقلد المفهوم العام وأسلوب التفكير فيما ينقل عنه ، ثم يستطرد رينولدز قائلاً : إن التقليد الصحيح ميدان مفتوح لكل من يريد التفوق على الأقدمين .

وربما كان من أحدث من تكلموا عن الاحتذاء في النقد الأوروبي الشاعر المعاصر ت . س . إليوت

شعراء اليونان هم النماذج التي يجب أن تدرس ليلاً ونهاراً ، وأن الشعر يجب أن ينظم كما كانوا ينظمونه . فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صوراً وطباع خاصة مثلاً ، فلا بد من المحافظة عليها كما هي ، ولكنه لاحظ أن هوراس — بالرغم من ذلك — كان يرى أن هذا الاحترام للقدماء يترك مجالاً للابتكار والاختراع .

وما إن يحى عصر النهضة حتى نرى أن فكرة المحاكاة بمعناها الذي قرره النقاد اللاتين تصبح أساساً من أسس النقد في هذه الفترة : فقد تناول بولينيان هذه الفكرة بالمناقشة والتحليل ، فأوضح أن الأسلوب شيء شخصي ، وأن أسلوب الأديب الذي لا يعدو أن يكون تقليداً إنما هو كالبغاء تردد ما تسمعه من أصوات دون فهم لمعناها . ويشيف أن مثل هذا الأديب تنقصه العاطفة والواقعية وطابع الشخصية ، وأن فنه خال من الحياة لا يثير المشاعر في الآخرين . وقد انتقلت نظرية المحاكاة كما فعلها نقاد اليونان واللاتين إلى النقد الأوروبي ، وآمن بها كثيرون من الشعراء المبرزين في القرن الثامن عشر وخاصة مثل دريدن وتوماس جراي .

وقد بلغ من إيمان جراي بصدق نظرية المحاكاة ، وأن احتذاء الأقدمين لا يعنى السرقة بحال أنه كان يقرر في نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، وحتى في مراثيه المشهورة يقرر أن صورها كلها تقريباً قديمة : بعضها نقل عن لوكريتيس ، والآخر عن سفر أيبس ، وهكذا . ولا شك أن جراي لم يكن سارقاً بالمعنى المعروف ، وإلا لم يكشف النقاب عن مواضع الأخذ في قصائده ، ولكنه كان يرى — كما قال دالمد سيسل — إلى تأكيد براعته وصدق شاعريته ، بوضع أفكاره إلى جانب أفكار سابقيه ، ليتضح للقارئ الفارق بينهما — ما دام أساس الأفكار واحداً — وتظهر ثقافة جراي الفنية ومعرفته الواسعة بما كتبه السابقون .

الشعراء أن يتخذوا نماذج منه ، ولا يعتبرون ذلك تقليداً مسموحاً أو سرقة فاضحة ، ما دام الشاعر يحور هذه المعاني بطريقة من الطرق ، وأهم هذه الطرق التعبير الجديد عن المعنى القديم ؛ ولهذا اهتم النقاد الأوروبيون منذ عهد بعيد بالعبارة الشعرية : يقول هوراس : « إن عبارة الشاعر لا يمكن أن تكون شيئاً جامداً متناً عليه ؛ فإن وظيفة اللغة في الشعر أن تعبر وتبين ، ولكن تجارب الإنسان التي وُجد الشعر للتعبير عنها دائماً التغير والتبدل ؛ لأنها تتعدى أبداً في الازدياد ، وكلما تمت التجارب وازدادت وجب على لغة الشعر أن تجارها وتتشى معها إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير ، واللغة بمثابة الشجرة والألفاظ منها بمثابة الورق ، وعلى مدى السنين تساقط الأوراق القديمة ، وتتمو بدلا منها أوراق حديثة والشجرة باقية كما هي » .

وبحسب سانتيري : نظرية لابروير *Tous est dit* . فيقول : لأشك أن كل شيء قد قيل منذ زمن بعيد . فالمعاني إنما تتغيرها فكرة الحياة والموت ، ومنظر الفجر والغروب ، والبسمة والحجل ، والصباه حين تنفذ في الكأس ، والليل المهول . . . إلى آخر هذه الأشياء التي لا تتغير في أي عصر من العصور ، لكن الذي يظن أن تداول الشعراء لهذه المعاني لا يدع مجالاً للتجديد في الشعر إنما يعنى عن الحقائق ؛ لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعاني عرضاً جديداً في صورة جديدة تلائم عصره الذي يعيش فيه ؛ وهذا المعنى يمكننا أن نضمر تلك العبارة *Tous est à dire* ، وهذا التفسير يؤمن به أكثر النقاد المحدثين .

وما تقدم نستطيع أن ندرك أن الأساس في نظرية محاكاة النماذج القديمة إنما يرجع إلى التمييز بين اللفظ والمعنى ، وهذه قضية هامة من قضايا النقد الأدبي ؛ فالتنقاد فريقان :

فريق ينصر اللفظ ، وهم بذلك لا يتبعون المعاني تتبع الإحصاء الدقيق إنما بأن للمعاني تواردها عليها

T.S. Eliot الذي يقول : إن أي شاعر أو أي فنان لا يمكن أن يدعى معنى لنفسه ؛ إذ لا بد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعاني الشعراء الأقدمين ، ولعل من أهم عناصر الجحمال الأدبي مقارنة فن المحدثين من الشعراء بفن أسلافهم ، ولا بد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين ، وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبق شخصيته على ما ينقله ، وإلا كان مقلداً سخيفاً ، كما أن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسي للفن ، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة ، وهي : أن الفن لا يتغير ، ولكن مادة الفن هي التي لا يمكن أن تبقى كما هي » .

هذه هي آراء النقاد الأوروبيين بالنسبة لموضوع المحاكاة ، وهو مرتبط أشد الارتباط بالصراع بين القدماء والمحدثين ؛ ولئن كان الرواة في الأدب العربي هم الذين كانوا يحمون التراث القديم ويقدمونه ويرون أن المحدثين إنما هم عائلة على أسلافهم وأن الأول ما ترك للآخر شيئاً ، لقد كان النقاد الأوروبيون كذلك هم الذين يحمون التراث القديم في أدبهم ، ويقدمونه ، ويرون أن المحدثين لابد أن يعيشوا على تراث أجدادهم .

وكما وصل العرب في خصوصتهم للمحدثين وتقديسهم للقدماء إلى المبدأ القائل بأن الأول لم يترك للآخر شيئاً ، كذلك كان الشأن في النقد الأوروبي : ففي القرن السابع عشر الميلادي وصل لا بروير *La Bruyère* إلى مثل هذا المبدأ حين قال : *Tous est dit* : أي كل شيء قيل .

وكما فهم أكثر نقاد العرب هذا المبدأ على أن المعاني في كل عصر ، وأن المحدثين من الشعراء يقرنون بتناولهم لمعاني الأقدمين ، ولكنهم يأخذون في تحويلها بالصياغة الجديدة وما يتلصق من ألوان الابدع ، انتصاراً منهم للفظ أو للصورة الشعرية على المعنى ، كذلك كان الأمر بالنسبة للنقاد الأوروبيين : فقد رأينا كيف كانوا يقدمون الأدب الكلاسيكي ، ويلزمون

الإنهات في أدبنا العربي إلى اليوم .  
 وإذا كنا قد وجدنا في الأدب العربي شاعراً يصعب  
 بآخرو ويتلمذ على شعره — كما كان المتنبي بالنسبة  
 لأبي تمام — فلنا نجد نظيراً له في الأدب الأوروبي :  
 وخير مثال على ذلك الشاعر الإنجليزي جون كيتس  
 الذي قبل عنه إنه شكسبير « الثاني » إشارة إلى إعجاب  
 كيتس بشكسبير ومحاكاته لشعره . وكما وجد ديوان  
 أبي تمام في تركه المتنبي وقد كثر تعليقه في مواضع  
 كثيرة فيه ، كذلك وجدت نسخة أعمال شكسبير التي  
 كان يقرأ فيها كيتس وقد خط علامات تحت كثير  
 من عباراتها وعلق على مواضع منها ، ولكن النقاد العرب  
 اتهموا المتنبي بسرقة معاني أبي تمام ، في حين أن مثل  
 هذا الاتهام لم يصدر من جانب النقاد الإنجليز ،  
 لأنهم يؤمنون بأن مثل هذه الصلة إنما تؤدي إلى محاكاة  
 فنية مخالصة تسمى استيحاء أو تأثراً ، ولكن لا يمكن  
 أن نحسب سرقة بحال من الأحوال .

والآن نلجأ في أنفسنا لو أننا قارنا بين شروط السرقة  
 المملوكة كما قررها نقاد العرب ، وشروط الاحتذاء الفني  
 كما قررها النقاد الأوروبيون ، لوجدنا التماثل بينهما  
 شديداً ، وما ذلك إلا لأن السرقة المملوكة عند العرب  
 إنما تعني الاحتذاء بمعناه الفني ، وهي التي يرضى عنها  
 نقاد العرب الذين لا يتعصبون للتقديم .

وقد ميز النقاد الأوروبيون بين أنواع ثلاثة من  
 المحاكاة هي :

الاستيحاء — وهو أن يولد الشاعر معنى جليداً من  
 آخر قديم .

التأثر — وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في  
 أسلوبه وفنه .

استعارة المياكل — وهو أن يأخذ الشاعر موضوع  
 قصيدته من أسطورة شعبية مثلاً .

أما النقاد العرب فيمكننا أن نقول : إنهم أدركوا  
 في بحوثهم الاستيحاء — أو توليد المعاني كما يسمونه —

الناس ، وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون  
 دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها ، إلا أنهم  
 مع ذلك يشترطون التجديد في الصورة الشعرية ،  
 أو بعبارة أخرى : التجديد في صياغة المعنى المطروق :  
 ولعل فلوير يمثل وجهة نظر هذا الفريق أصدق  
 تمثيل في قوله : المهم في العمل الفني صناعة الفنان  
 ومهارته لا المضمون ؛ إذ يستطيع أن يتناول أشد الموضوعات  
 قفافة دون أن يخشى على تقدير عمله ما دامت يده  
 حاذقة . وفيلسوف ( كنت ) وجهة النظر تلك ؛ إذ  
 يقرر أننا لا نذكر من الناحية الجمالية في العمل الفني  
 غير الشكل فحسب ؛ ولهذا كان ( كنت ) يفضل شعر  
 هوب الذي يمثل المدرسة الأوغسطية في عنايتها بالشكل  
 دون المضمون ، كما كان يفضل شعر الإمبراطور  
 فردريك الأكبر على شعر جيته وشيلار لعنى مضمون  
 شعرهما مع عدم العناية بشكله . ويؤيد أناتول فرانس  
 هذا الفريق أيضاً إذ يقول : إن الفكرة الفنية ليست  
 ملكاً للأول الذي عثر عليها ، وإنما يكون الحق بها من  
 لبثها تثبيتاً قويا ، في ذاكرة الناس .

أما الفريق الآخر من النقاد فهم أنصار المعنى  
 الذين يحكمون على كل شاعر يحتذى غيره بالسرقة ؛ لأن  
 أساس الجمال الشعري عندهم ابتداء المعاني والتجديد  
 فيها ، ويعير ماثيو أرنولد عن وجهة نظرهم بقوله :

إن الفكرة هي كل شيء بالنسبة للشعر وما خلاها  
 خارج عن جوهره .

ومن الطبيعي أن ينفر النقاد الأوروبيون والعرب  
 على السواء من نقل المعاني والأساليب نقلاً مباشراً  
 دون فهمها ودون تجديد في صياغتها والتعبير عنها ،  
 ولكن النقاد الأوروبيين يختلفون عن النقاد العرب  
 في أن معظمهم استطاعوا منذ وقت بعيد أن يفرقوا بين  
 السرقة والاحتذاء ، وظل النقاد العرب — إلا القليل  
 منهم — يخلطون النوعين ؛ مما تسبب عنه وحيد سيل هائل  
 من اتهامات الشعراء بالسرقة ، حتى لقد بقي أثر هذه

( الأول في القرية خيراً من أن يكون الأخير في رومة ) ،  
ولكن الفن نفسه لا يؤمن بذلك ؛ لأنه نتاج البشرية في  
الماضي الممتد والحاضر المائل والغد المرتقب ، وما جنته  
البشرية في آحاد وقرون لا يمكن أن تنحى عليه يد النسيان ،  
وتلك هي حقيقة الخلود في الفن .

### أهم مصادر البحث

- ١ — Atkins, I.W.H: English Literary Criticism ( 5 Vols. )
- ٢ — Awad, Louis: Studies in Literature.
- ٣ — Butt, John: The Augustan Age.
- ٤ — Eliot, T.S: The Sacred Wood,
- ٥ — Saintsbury, George: A History of Criticism and Literary Taste in Europe
- ٦ — قواعد النقد الأدبي : راسل أبركرمبي ،  
ترجمة محمد عوض محمد .
- ٧ — النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد  
مندور

كما أن بعضهم فطن إلى التأثير كالأمدى حين اعتذر  
عن سرقات البحري من أبي تمام بتأثره به . ويرى  
الدكتور محمد مندور — وحقا ما يرى — أن ملاحظات  
النقاد العرب في الاستichاء والتأثر كانت موجزة ؛  
لأن المدارس الشعرية لم تتميز إلا في عصر متأخر ،  
وطبيعة الاستichاء والتأثر تقتضي تتبع شعراء المدرسة  
الواحدة ، أو الأخذ باعتراف شاعر أنه تأثر بشاعر آخر .  
أما استعارة الهياكل فتكون في الأعمال الأدبية ذات  
الوحدة : كتقصيدة تتناول حادثة تاريخية أو ما أشبه  
ذلك مما لا نجد له مثيلا في شعرا العربي القديم ، ولهذا  
لم يمس النقاد العرب هذا النوع من قريب أو بعيد .  
وما تقدم يبين لنا أن نظرية الهاكاة أو الاحتذاء  
— بمعناها الذي أوضحناه — قد تردد مفهوما بين الفن  
الخالص والسرقة المحمئة . والهاكاة في الواقع درجات  
كما قال إدوارد يونج : أدناها ما يصل إلى حل السرقة  
المخض ، وأعلىها ما قد يصل إلى مرتبة الإبداع والأصالة .  
وتلك هي حقيقة الهاكاة كما يجب أن تتمثل في ذهن  
الأديب ، وإن كان بعض الناس يحبون أن يكون الأديب

...

## خُضائُنْ شِعْرنا العَرَبِيَّ المَدِينِيَّ في مِصرَ

### بقلم الدكتور تاهرت حمي

أساليب حضارتهم المزدهرة .  
وقام فريق آخر ينادي بأن النهضة لا ينبغي أن تقوم  
إلا على أساس التسك بتقاليدنا ؛ لأن الانسياق وراء تقليد  
الغربيين في كل شيء ، قد يفقد الأمة إحساسها بكيانها ،  
ويدفعها إلى الفناء في الحياة الأوروبية . وهذا التردد  
بين المحافظة على الموروث أو الأخذ بالحديث ، في مجال  
الفكر وفي الحياة الاجتماعية ، ظهر بصورة واضحة في  
أدب هذه الفترة .

لا يؤرخ الشعر الجديد ابتداء من هذه الأيام حيث  
ظهر ذلك الفيض من شعرا المعاصر ، وإنما يؤرخ منذ  
اتسعت دائرة الاتصال بين مصر والفكر الغربي في  
الربع الأول من القرن العشرين : فقد قامت الدعوة  
إلى الأخذ بأساليب الحضارة الغربية ، وكان أصحابها من  
ذوي الثقافة الأوروبية الذين جذبهم مظاهر الحياة في  
أوروبا ، وافتن في أذهانهم حاضرات الشرق الضعيف  
بتقاليد الموروثة ، فراحوا ينادون بالاحتذاء بالغربيين في



العصر العباسي ، تلك التي كان يحكى فيها عن حياته في الحفلات ، ثم انتهى كل ذلك حين اضمحل الشعر العربي في عصوره الأخيرة ، فالأقصوصة الشعرية يوجه عام ليست جديدة على الشعر العربي ، ولكن الجليل فيها أنها أصبحت تعالج موضوعات اجتماعية ، وتصور خلجات النفس الإنسانية .

كذلك التفتوا إلى التاريخ ، وولوا وجوههم شطره . والباحث قد يعثر على بعض القصائد في الشعر العربي تعالج موضوعاً تاريخياً كسبينة البحري أو أرجوزة لسان الدين بن الخطيب في النول الإسلامية « رقم الحلل في نظم الدول » ، ولكن ذلك نادر ندرة شديدة . التفت شعراؤنا كما قلنا إلى التاريخ بعد أن حاول النقاد إبعادهم عن شعر المناسبات الذي كان الشاعر يقصر أكثر عمره عليه وحده ، فأبرزوا جوانب المجد والبطولة في تاريخنا ، وحاولوا أن يستخلصوا منه العبرة لحاضرنا . وهناك ناحية أخرى التفتوا إليها ، وهي الأغاني ، والأغاني من الجوانب الهامة التي تحمس مشاعر الناس من قرب . وقديماً التفت أبو الفرج الأصبهاني إلى ما بين الشعر والغناء من صلة وثيقة ، وبنى على ذلك كتابه المشهور . وقد حاول شعراؤنا الارتقاء بالأغاني والسمو بتعبيرها ومعناها ، فتجسروا في ذلك تجارحاً كبيراً ، ولم يقتصر شعراؤنا على نظم الأغاني في الشعر العربي ، بل نظموا أيضاً باللغة العامية بعد أن رأوا انتشار الأغاني العامة على ألسنة الناس بما فيها من ابتذال ، قرأوا أن الأوفق في محاولتهم السمو بالأغاني ، أن تكون لهم أغاني عامة تعمل هي الأخرى على الرقي بالذوق : فتجد لشوقي أغنية « في الليل لما خلى » ، و « بلبل حيران على القصور » ، و « النيل نجاشي » ، وغيرها . ونجد لصبري « أدك أمير الأغصان » ، و « الحلوى لا تعطف » ، و « خلى صدودك وهجرك » ، وغيرها مما اختتم به ديوانه .

ولم يقتصر تجديد شعرائنا على ذلك ؛ فقد أثار النقاد موضوع الملحمة المسرحية ، وخلو الأدب العربي

فقد أحيا ذلك الصراع حركة النقد ، وتناول النقاد المحافظون والمجددون بالدراسة مفهوم الشعر وخصائصه واتجاهاته ، كل من وجهة نظره . وتأثر الشعراء بتلك الحركة الهائلة ، التي سجلتها لنا مجلات الهلال والمقتطف والبلاغ الأسبوعي والسياسة الأسبوعية وغيرها .

وكان لا بد أن يظهر فريق معتدل في اتجاهاته ، يأخذ بنصيب من الموروث ، ونصيب من الحديث ، ذلك الذي تزعمه شوقي والذي يعد منه حافظ والكاشف ويكن وغيرهم من شعراء هذه الجماعة .

حاول هذا الفريق أن يتطور بالشعر في رفق واتداد ، فهو ينسج على أتماط الذين سلفوا من فحول الشعراء ، ولكنه في الوقت نفسه لم يستطع أن يفلت من ذوق العصر ، ومما فتن الناس به من الوبع بالأدب الغربي ، فتسللت إلى أشعاره ظلال من هذه الصور ، لا تقضى من عروبة صياغته ، ولذلك قلنا : إن شعراء هذا الفريق قد حاولوا التطور بالشعر في رفق . وقد سجلت هذه المحاولة الشكل والمضمون معاً :

أما من ناحية الشكل ، فإن النقاد قد أثاروا موضوع القافية في القصيدة العربية ، وقالوا : إن القافية الواحدة تحول بين الشاعر والانطلاق مع أحاسيسه ، فحاول شعراؤنا تنويع قوافيهم ، وبالرغم من قلة هذه القصائد الجديدة ، فإن المحاولة تدل على اعتدالهم بين تطرف المحافظين وأصحاب المذاهب الحديثة .

ونظر شعراؤنا إلى مضمون القصيدة بجانب نظمتهم إلى شكلها ، قرأوا أن الأقصوصة الشعرية أقدر على التعبير في كثير من الأحيان ، فالتفتوا إليها . وليست الأقصوصة الشعرية جديدة كل الجدة على الشعر العربي ، فهي موجودة منذ وجد ذلك الشعر ، ونحن نعرف أقاصيص الشعراء الصعاليك في الجاهلية ، كذلك التي يروينا لنا تأبط شراً حين لقي الوحش قتلته ، ونحن نعرف أقاصيص عمر بن أبي ربيعة مع صواحيه في العصر الأموي ، ونعرف أيضاً أقاصيص أبي نواس في

بدأت تنمو نتيجة لانتشار التعلم ونشوء الصناعات التي قامت في أثناء الحرب العالمية الأولى لسد حاجة البلاد إلى ما انقطع استيراده من البضائع ، وإثراء كثير من التجار . فلما حدثت الثورة شاركت فيها قاعدة ضخمة من أصحاب الحرف والتجار والموظفين ، وأصبح الكثير من شعراء هذه الطبقة يستطيعون التعبير عن مشاعرهم وحدها ، ويرز ذلك الخبر الجديد الذي لا يرجع على طبقة السراة لمدح أو ينهى ، وانتهت الثورة دون أن تحقق أهدافها الوطنية العامة ، بل ازدادت بعد ذلك الروابط بين طبقة السراة والمستعمرين على حساب الحركة الوطنية ، فأحدث ذلك غيبة أمل عند هذه الطبقة الوسطى التي كانت تسعى لتحقيق آمالها وأهدافها .

هذا المجتمع الذي أقبل على الحياة الأوروبية بحماسة ، ولكنه لا يملك من أسبابها إلا القليل ، هذا المجتمع الذي أحس بكيانه بعد الثورة ولكنه وجد ذلك الكيان مقيداً بالظفر الأجنبي - لا سبيل له إلا أن يخلو إلى نفسه ويعس إحساساً قوياً بالآلام ، بعد أن سلبته الحياة كثيراً من آماله . وقد ظهر ذلك واضحاً جلياً في شعراء أهولو ، تلك الجماعة التي اتجهت في أغلب شعرها إلى الحرب من الحياة ، وكان منها «ناجي» صاحب وراء الغمام ، وحلي محمود طه صاحب الملاح الثالث ، وأبو الوفا صاحب أنفاس محترقة .

فالثورة المصرية كان لها أثرها في الأدب المصري وفي اتجاهه إلى الوجهة الرومانتيكية ، ولكنه كان أثراً غير مباشر . أثراً وضع في تلك النفوس التي أحست بكيانها ، وراحت تعبر في شعرها عن أحاسيسها ومشاعرها وقرويتها ، ولا تخرج عن ذلك إلا في النادر من الأحيان ، ثم وضع في تلك النفوس التي أحست بالكتابة والأسمى لما آل إليه أمر الثورة التي انتهت دون أن تحقق الحرية المنشودة ، فحاولت الحرب من الحياة ، أولحات إلى الطبيعة ، ثم عبرت عن كل ذلك تعبيراً صادقاً .

منها ، وحاول الشعراء أن يسدوا هاتين الثغرتين ، فنظم شوقي «دول العرب وعظماء الإسلام» ، ونظم محرم «الإلياذة الإسلامية» ، ثم نظم شوقي وعزيز أباغلة مسرحياتهما المعروفة . وهما كان رأى النقاد في هذه المحاولات ، فقد كانت خطوات جديدة في تاريخ الأدب العربي .

وبعد ذلك توارت قليلاً الفكرة الإسلامية في الحرب العالمية الأولى ، وانتهت دولة الخلافة ، وبرز دعاة الحضارة الأوروبية ، وتردى الناس في حمى التقليد للأجانب في كل شيء ، وتغلغلت الحياة الأوروبية بمحاسنها ومساوئها . أما صلتنا بالثقافة الغربية فقد ازدادت على الأيام ، لأن ازدهار الثقافة وازدياد عدد المتعلمين يعنى انتشاراً للثقافة الغربية بيننا : فجامعاتنا ومدارسنا تدرس الأدب الأوروبي . واللغات الأوروبية وغير ذلك من المعارف التي ازدهرت في أوروبا الحديثة ، والصحف الأوروبية تغزو السوق المصرية ونجد روحاً كبيراً ، ودور الكتب تقدم للقراء بحاجتهم من الكتب والدوريات الأوروبية التي تعوى الكثير منها .

كل ذلك بعث في حركة الترجمة حياة جديدة ، وقد أثبت أمين دار الكتب في بيروت أن ما ترجم إلى العربية من القصص وحدها ، نحو عشرة آلاف قصة ، وترجم كثير من كتب النقد عن الإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، والشعر أشد صعوبة من النثر في الترجمة ، ولكن ما ترجم منه لا يكاد يحصى ، وأهم الدوريات التي عنيت بترجمة الشعر في هذه الفترة هي الرسالة والثقافة وأهولو والكتاب والتطور . وقد بلغ عدد الكتب المترجمة في مصر عام ١٩٥٠ خمسين كتاباً ، أكثر من ثلثها في الأدب وحده . وأصبح الأدب الأوروبي ميسراً لكل من يريد الاطلاع عليه ، سواء في لغته الأصلية لمن يجيد معرفتها ، أو في ترجمته إلى العربية لذوى الثقافة الأوروبية المحدودة .

وقامت ثورة سنة ١٩١٩ ، وكانت الطبقة الوسطى قد

جزء منها ، وذلك في قصيدته « ثورة الجدول » :

سكنت إليه سكون الصلي  
أمام جلالة محرابه  
يعاقق نور الجلال البعيد  
وينسى الرغائب في باب  
وأصبحت فيه كرجاته  
تداعى النعمة الهادئة  
أرجع فيه تشيد الخلود  
وأسمع الصخرة الناسنة

وبعد الحرب الثانية تنتشر الدعوة إلى « الأدب في سبيل الحياة » ، وتطوف لعالم ، وتصل إلى مصر . وقد اختلف النقاد في أمر هذه الدعوة ، فأيدها فريق ، وعارضها آخر : أما الذين عارضوها فيرون أن الفنان ليس مطلوباً منه أن يكون أداة إصلاح ليؤثر في الجماعة ويوجهها نحو الخير ، ولكنه يؤدي رسالة في ميدان التطور الاجتماعي وإن لم يمت ولم يلبس مسوح المصلحين والشعر وسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ، لا يصح أن يوزن إلا بموازين الفن الجمالية .

وأما الذين أيدوها فيذهبون إلى أن الفن ككل شيء في الحياة ، ينبغي أن يوجه لما فيه خير الناس والمجتمع ، والمجتمع لم يخلق من أجل الفنان ، ولكن الفنان هو الذي خلق من أجل المجتمع ، والشعر في أصله كان ينشد مع الموسيقى والرقص ، وتشترك في ذلك الجماعة ، فهو أصلاً عمل اجتماعي يشترك فيه الشاعر والجماعة ، والشاعر لا ينشد لنفسه فقط ، بل ليرى أيضاً ، فينبغي أن يحس إحساسات الجماعة ، ويبر عن مشاعرهم ويشاركهم في آلامهم ، وذلك يمنع تجربته العمق والأصالة .

وتؤيد الأحداث في مصر أصحاب الاتجاه الواقعي ، فيخفت الصوت الرومانتيكي ، بعد أن انطلقت النفس المصرية قوية جياشة في الحياة ، تشارك فيها مشاركة فعالة ، وتبني بسواعدها آمالها وأمانها . ويترجم هذا

فنظرة هؤلاء الشعراء إلى الطبيعة تختلف عن نظرة غيرهم من عاصريهم من الشعراء المعتدلين الذين تحدثنا عنهم : فالفريق الأخير يصف مناظر الطبيعة الجميلة ، وهو في وصفها لما يشبهها بما يحب حتى يستطيع تقرب الصورة إلى السامع ، أو تجميلها في عينه ، ولكن شعر الطبيعة عند هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين يختلف عن ذلك ، فهم لا يصفون المنظر الجميل ، بقدر ما يعبرون عن مشاعرهم لإزائه ، ويصفون أثره في نفوسهم ، فالطبيعة ملاذهم إذا استبدت بهم الموم ، يفرون إليها ، فيجدون الطمأنينة في رحابها ، وهم إلى جانب ذلك يظهرن عشقهم لها ، هذا العشق الذي ينسحب إلى الاندماج فيها ، فهم ينجسها كما ينجسون معشوقاتهم ويوشها آمالهم وآلامهم وتلجج نفوسهم ، كما لو كانت كائنات يحس ويعقل ، ويرتعون في أحضانها كما يرتعي الطفل في حضن أمه ، ويعانقونها كما يعانق الحب محبوبته .

ويتجلى الفارق بين المذهبين في وصف الطبيعة إذا قارنا بين شاعر كشوق وشاعر كالصيرفي فشوق يقول وقد وقف يلتفت حوله إلى جمال المناظر الطبيعية الخلابة التي حوله :

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري

حتى أريك بديع صنع الباري

شبهتها بلقيس فوق سريها

في فصرة ومواكب وجواري

ولقد تمر على الغدير تخاله

والنبت مرآة زهت بإطار

حلو التسلسل موجه وخريه

كأنامل مرت على أوتار

قام الجليد بها وسال كأنه

دمع الصباية بل غص عذار

أما الصيرفي فهو لا يذكر المنظر الذي أمامه فقط ، ولكنه يعبر عن أحاسيسه ومشاعره حين يلتقي بنفسه في أحضان الطبيعة ، ويغنى فيها ولا يعود يذكر إلا أنه

فيقول في مثل هذا المعنى :

- نامت نهاد .
- فأليت صمت واثناد .
- خطواتنا وقع صموت .
- لا يستين .
- وحديثنا همس خفوت .
- فعلى الوساد .
- أمل وأحلامى البعاد . . .
- كافحت عمرى يا نهاد .
- ولك الكفاح .
- فلقد أردت لك الحياة .
- بيضاء يغمرها سلام .

لعل الفارق بين النموذجين يتجلى بعد أن رأينا الشاعر وقد تخلس من الوزن والقافية ، وظهر في أسلوبه الشعرى التعبير بالصور ، الذى وضع عند الواقعيين المعاصرين ، فأكسب شعرهم حيوية نابضة ، وقدرة على التأثير ، بما للصور من أبعاد لا تتوافر في الأسلوب التقريرى . وهكذا تطور الشعر العربى الحديث في مصر ، وكان تطوره دائماً نتيجة لتطور المجتمع ، وأثراً من آثاره .

• • •

## أزمة الشعر الحديث

بقلم الأستاذ صلاح عبد الصبور

لقد هذا الشعر كثيراً من ضياء ملامحه ، ولاضطربت خطاه الوليدة أو قصرت ، ثم قصرت . وعلة تلك الأزمة هى شىء في الطابع أولاً ، وشىء في الحياة التى نعيشها آخراً :

أما ذلك الشىء الذى في الطابع فهو الولع بالتقليد ،

الاتجاه شعراء من الشباب فكوا عن القصيدة العربية قيد القافية وتحرروا من البحر العربى المعروف ، ولم يلتزموا إلا التفعيلة ؛ وبذلك انطلقوا إلى ما يسميه الغربيون « الشعر الحر » . واصطنعوا لأنفسهم أسلوباً نابضاً يختلف عن الأسلوب التقريرى الذى التزمه من سبقهم من الشعراء ، ولعل في المقارنة ما يوضح لنا هذا الفارق الجوهرى :

فشقوى يقول في ابته الصغيرة ، متعللاً مع أحاسيسها ، وحركاتها وسكناتها :

كم خفق القلب لها عند البكا والضحك  
وكم رعش العين في السكون والتمحرك  
فإن مشى فخطاى يسبقها كالمسك  
ألخطها كأنها من بصرى في شرك

هذه الأبيات توضح لنا نهج القصيدة العربية من ناحية الوزن المكتمل والقافية ، والأسلوب التقريرى ، فقد خفق قلب الشاعر عند كل ضحكة وعند كل نشيج من ابته ، ورعش عينه في حركاتها وسكناتها وطبقها خاطره إن حاولت السمر ، ليتلقاها إن كتبت . وتعتمد القصيدة في جمالها على موسيقى الألفاظ وجمال المعنى . أما الشاعر الواقعى المعاصر « كمال نشأت » ،

لست أشك في أن الشعر الحديث على أبواب أزمة ، وأن هذه الأزمة ستصرف عنه كثيراً من قرائه ، وستلقى اليأس في قلوب بعض متلقيه ، فقد أصبح المجتمع العربى الأدبى قليل الحفاوة به الآن ، ولولا بقية من محبة للكلام الجميل ، وفضيلة من دأب وإصرار عند بعض القائلين

تتجوزم الحياة العربية المجتمعية بتناقضاتها وحالها المتخلف ،  
ويلقى الشباب والثقافة في تقسيم نبتة التناؤل والإيمان  
بالمستقبل ، وهم يعبرون عن هموم أنفسهم الشاعرة في  
علاقتها بالجميع هذا التعبير المنظوم .

والشعر ليس « نية طيبة » فحسب ، ولكنه جهد  
ودراية ومراعاة حتى ليوشك أن يكون صناعة ، وقريب من  
هذا الذي قصده ما قاله الناقد القديم « ابن الأثير » ،  
حين اشترط للشاعر شروطاً :

« يستحب للشاعر أن يكون حسن الأخلاق حلو  
الشئال . . . وأن يكثر من حفظ شعر العرب . . . وفي  
ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه  
اللفظ ، ويتسع المذهب ، فربما طلب معنى فلا يصل  
إليه ، وهو مائل بين يديه لضعف آله ، ولا يستغنى عن  
شعر المولدين المهيدين لما فيه من حلالة اللفظ ، وقرب  
المأخذ ، وإشارات الملح ، وجوء البدائع » .

إن ذلك الذي يسمونه « الإلهام » ليس إلا انتقال  
التضاليد الشعرية انتقالاً شبه عفوي من السابق إلى  
اللاحق ، وإن ما هو من قول يسبيل أشار أفلاطون  
حتى قال في محاوراته :

« إن ربة الشعر ، أيها الشعراء ، هي التي تلهيكم ما  
تقرضون ، وأنتم تنقلونه إلى الأجيال القادمة من بعدكم ،  
فيتنقل إليهم الإلهام عن طريقكم »

الإلهام بالشعر إذن هو علة الشاعر وأداته ، ومن  
الأسف أن هذا المعنى قد فات كثيراً من شعرائنا المحدثين .  
توهم كثير من شعرائنا المحدثين أن الية الطيبة قد  
تصنع شاعراً موهوباً ، وأن الأفكار المجردة أو الاهتمام  
السياسي المحدد يستطيعان أن يشكلوا عملاً فنياديين  
الاستناد إلى قيم جمالية بلاغية .

وإلى هؤلاء أسوق قولاً لبينسكي رائد النقد الواقعي :  
« مما لا خلاف فيه أن الفن يجب أن يكون فناً أولاً ،  
ولا يعنيكم هي جميلة أفكار الشعر ، أو مدى حماس  
الشاعر للمشكلات المعاصرة ، إذا لم يكن في كل ذلك

وإذا كان الفن هو أحوج ألوان النشاط البشري إلى  
الأصالة ، وأزيمه بأن يقول الفنان كلمة نفسه هو ، دون  
أن يزيّفها ببارق من تأثر أو تلمح من محاكاة ، فإن  
الطبيعة امتحنت الفن الجميل بأنه — إلى ذلك الذي  
أسلفت — أشد ألوان النشاط البشري إثارة لتزعة المحاكاة  
وبوارق التأثر .

وما زال كثير من النقاد يعرفون أن شيوع نمط أدبي  
على يد فنان مقنن أو حفنة من الفنانين المختلرين كثيراً  
ما يدفع أصحاب الملكات الضيقة والغفوس التي تنهم  
أفواها قبل أن تعنو الشفاه ، يدفع أولئك إلى الوقوع في  
هوة التقليد ، وإلى إنكار أصواتهم أنفسهم ، لترتفع لهاثهم  
بالقول المزور المكرور .

وذلك هو ما أصاب الشعر الحديث ، وما هو جدير  
بأن يصيب كل فن ، لقد عاصر شوق مئات من  
الشوقيين ، تجلببوا بردائه ، وتقعنوا بوجهه ، ومضى هؤلاء  
وبنى شوق .

وفي وقت من الأوقات ، كانت هناك ثلاث صفحات  
أدبية يومية في الصحف المصرية ، ونجالتان أدبيتان  
شهريتان ومجلات أخرى غير أدبية ، وإن كانت تعنى  
بالشعر بعض عناية ، وكانت كل تلك المنابر حريصة  
على أن يهلر على صفحاتها صوت الشعر . ولما كان من  
العسير الصعب أن تشهد الحياة الأدبية في مصر خمسين  
قصيدة جيدة كل شهر ، فقد خرجت الفاذج الأدبية  
الرديئة التي كان جديراً بأصحابها أن يكتموها بين أضلاعهم  
أولى أدرج مكاتبهم ، خرجت تلك النماذج إلى الحياة  
العنينة لكي تملأ الجو الأدبي ضجة بلا صدى .

وأنا أعلن الجمهور القارئ حين يرى تلك البضاعة  
الرديئة فينصرف عنها ، وينصرف بعد ذلك عن كل ما  
يبت إليها بسبب .

أما الشيء الذي في الحياة فله مظهران . . أولهما في  
حياة القائلين ، والآخر في حياة الأمة .

القائلون للشعر الحديث هم شباب عرب طالعون ،

شعر ، وكل ما نستطيع أن نقوله عن عمل كهذا هو أنه يحتوى على كثير من التوايى الطيبة التى لم تتحقق » .

لقد أساء الكثيرون فهم دعوى الشكل والمضمون فى الشعر ، وأساء الكثيرون فهم الدور الاجتماعى للشعر ، وحملوا تلك الدعاوى أوزار الشعر الردىء والفن المجفئ . وكان لا بد من حركة احتجاج ، وتولى الجمهور القارئ عبء هذا الاحتجاج ، فجعله انصرافاً عن هذا الشعر الذى لا يستطيع أن يجد فيه ما يقينه ويزوده .

أما حياة الأمة فقد اضطربت بالأحداث فى سنواتها المفعمة الأخيرة ، كان كل إنسان بطلا ، وكان على الشاعر أن يثبت بطولته هو الآخر ، وخرج شعر المعركة وشعر الأحداث الوطنية فى عجلة كمجلة الأحداث ، ودون تمهل كما أن الأحداث لا تتمهل ، وكما لا تحملك الحياة ولا تصطفى فى أنباتها وأحداثها . كذلك فعل الفن ، ففقد عنصراً من أهم عناصره ، وهو الروية والتأنى .

• • •

لم أكتب لأتلى الشعر الحديث ، بل لأناقشه ، وأقترح له :

لقد كنت من أوائل من اختاروا هذا الشكل الأدبى وسيلة لبسط ذوات نفوسهم ، ولم يكن ذلك منى لثباتا للمركب السهل واللوب القصير ، بل لعله كان طموحاً إلى تحقيق بعض الغايات التى قد يعجز المرء تحقيقها فى الشكل القديم .

إن زادت من الشعر العربى القديم بالرغم من غناه ووفرة مواطن الحسن فيه ، قد ترك كثيراً من أرض الشعر ما جاسها ، ومن أشكاله الفنية لم يحرم فى سماتها .

• • •

والعالم المعاصر عالم مفتوح ، تأخذ فيه الأمة من الأمم الأخرى خير ما عندها ، وهو فنها وثقافتها ، وتمثله كما تتمثل تراثها الخاص ، فتكسب بذلك ملمحين هامين ، هما الوفاء للماضى والوفاء للحاضر ، لكى تصنع لها مستقبلاً أدبياً .

وقد راعنا فى هذه دروسنا لأدب غيرنا من الأمم تنوع الأشكال الشعرية من ملحمة ودراما وقصة شعرية ، وتنوع تناول الشعري : من حس خافت ، إلى خطابية جهرية ، ومن شاعرية غمامية ، إلى نثرية أليقة ، على حين ظل شعرنا العربى فى الأمم الأغلب خطاباً النبرة ، غنائى الشكل !

وقد طمح هذا الجيل من الشعراء إلى أن يكون أكثر نقاداً إلى قلب التجربة الإنسانية ، وأن يجمع إلى شعر الحياة نثرها وإلى ما فيها من تعميم وتعميد ما يراه من تفرد وتأييد .

وطمح هذا الجيل من الشعراء إلى أن يجرى شعره كما يجرى كل شعر : فى عمق كأنه البساطة ، وفى موسيقى تكاد تخفى لولا ما يدل عليها من الوقع فى الوجدان لا فى الأذن ، وأن يبين منه بشر وأشياء وأحداث .

وذلك — لعمري — طمح عسير ، وكان المظنون أن يستطيعه القائلون ، وقد توافرت لهم الدراية بالشعر ، والمعرفة بما عندهم وما عند الناس .

ولكن الأيام والعجلة قد عاقت عن القصد ، وكادت تطمس السبيل .

والآن : ماذا يوسعنا أن نفعل لكى ننقذ الشعر الحديث ؟ لنعد لتناقض ما أسلفت من كلام . . .

# من كتب التاريخ

«تاريخ حياتي» لبنيامين فرانكلين

عرض وتقديم دكتور محمد عبد الفتاح إبراهيم

وكانت تتطلب بعض أعوام طويلة حتى تصل إلى أمريكا ، وكان من الممكن أن يصل كل جندي إلى رتبة القبط مارشال، وأن يصل كل صبي يافع يعمل في شركة إلى أن يكون مليونيراً ، وكانت المأثرة والصبر مفتاحي النجاح ؛ ولذا لم يكن من الصعب أن تتحقق أحلام فرانكلين .

يقول الرجل عن هذا في كتابه :

«ومن الفقر المدقع والحمول اللذين ولدت فيهما وقضيت فيهما سنوات حياتي الأولى استطعت أن أتقدم إلى حال من الخير العميم وإلى درجة من الشهرة في العالم ، لحسن الحظ الذي لازمني إلى تاريخ متقدم من حياتي ؛ فاربما استحق أولئك الذين سيجيئون بعدى أن يعرفوا الوسائل التي استخدمتها والتي — شكراً لله — ، قد مكنتني من النجاح .»

وفي العاشرة اضطر بسبب فقر الأسرة إلى ترك المدرسة ليتعلم حرفة أبيه ، ولكن هذا لم يحل دون إقباله على المطالعة ، وحل المطالعة بهم وشجع لا حد لهما ، وكان أستاذه الحقيقيان في هذه الأيام المبكرة ديفوا<sup>(١)</sup> وبونيان<sup>(٢)</sup> ، وقد صعب فرانكلين الكاتبين طويلاً ، وربطته بهما صلات مشابهة كثيرة ؛ فالغريب أن فرانكلين كان صبيّاً يعمل عند صانع شموع كديفوا ، ثم هو أيضاً كديفوا قد لمع اسمه أول ما لمع كصحافي ، وكان الكاتبان صائبى التفكير دقيقى الملاحظة ، وقد

لا تقدم كل كتب «التاريخ للحياة» التي يسطرها أفذاذ الرجال حقائق حياتهم كاملة ، وحتى جان چاك روصو الذي بدأ كتابة تاريخ حياته معترفاً بالاعتراف بكل شيء واعدأ بالألأ يخدع القراء — خدع نفسه أكثر من مرة قبل أن يخدع قراءه ؛ ذلك لأن الصراحة في تصوير الكاتب لحياته الخاصة مسألة اختيارية في العادة . على أن بنيامين فرانكلين قد تجنب كل ما يمكن أن يحدث عن سقطات النفس ، وقد نجحت للصورة التي رسمها لتاريخ حياته عندما تقدمت به السن — في تقديم دراسة موضوعية لشخصية من ألح الشخصيات في التاريخ الأمريكي\*.

والواقع أن الكتاب في صفحاته المائتين لم يعط أكثر من صورة هيكلية للحياة الممتلئة التي عاشها الرجل وإن كانت قد أوضحت تماماً خلقه القويم ، كما أوضحت تحضره أو دمائته التي جعلت منه رجلاً سعيداً مجتهداً ، ثم الحكمة وبعد النظر ودفقة التقدير التي مكنته ثلاثها من أن يكون سفيراً ناجحاً لبلاده ، ووصلت به أخيراً إلى الشهرة العالمية .

ولد فرانكلين في بوستون سنة ١٧٠٦ في عصر كان كل شيء فيه يقف إلى جانب الرواد الأولين ، وكانت أرض العلم الجديد مبسوطة مهددة دائية التمار وأغرة الغلات يستطيع الكسب والرأء منها كل من كد واجتهد ، وكانت الثورة الصناعية لا تزال في بوتقة التجارب ،

(١) Defoe

(٢) Bunyan

Benjamin Franklin, Autobiography, Everyman's Library ed.

في الطباعة إلى العمل في الصحافة ، وإلى العمل التجاري الناجح ، فقد بدأ ينشر صحيفة خاصة له هي « تقوم ريتشارد المسكين » Poor Richard's Almanac ، وفي ذلك الوقت كانت مثل هذه الدوريات التي تحوي الحكمة والفكاهة والأمثال السائرة وغير هذا مما يحتاج إليه الناس تبعاً لطبيعة الحياة التي يحونها تلقى سوقاً رائجة ، وكانت هي المطبوعات التي تدخل بانتظام كل منزل أمريكي ويقرأها أفراد كل أسرة ، وقد وصل توزيعها إلى عشرة آلاف نسخة ، واستطاع فرانكلين أن يحصل على الثروة ، ولكن الأهم أنها جعلت من فرانكلين شخصية لها مكانتها في الأمة الأمريكية .

وكان عمله مرهقاً ، يبدأ يومه في الخامسة صباحاً ، ويظل يعمل دون توقف حتى يذهب إلى فراشه في الساعة مساءً ، كان عليه أن يكتب لعدة صحف ، ثم كان يعمل كاتباً للجمعية العامة لولاية فيلادلفيا ، واستطاع في وقت فراغه أن يتعلم خمس لغات أجنبية . وكان من الممكن أن يكتفى أي رجل عامل بمجد بهذا ، ولكنه وهو في الرابعة والعشرين من عمره أوجد أول مكتبة أمريكية بالاشتراك ، وعمل بعد ذلك لتكوين أول اتحاد للتأمين ضد الحريق ، وكان هذا الاتحاد دعامة كل أعمال التأمين الحديثة في أمريكا اليوم .

وانتقل بعد ذلك إلى ميدان نشاط جديد ، فنظم جماعة محلية لمكافحة الحرائق ، ونظم البوليس المحلي ، ثم كون آلاى فيلادلفيا وهو صورة من القوات للدفاع المحلي والحرس الوطني ، وقام بلورئيسي في هذه القوة . وفي قرابة ذلك التاريخ عين مديراً للبريد في فيلادلفيا ، فبكنه هذا من تنظيم نقل البريد ، وتوزيعه وبالتبعية عاونه ذلك في توزيع جريدته ، وكان فرانكلين في كل أعماله يعني أكثر ما يعني بمصالح الجماهير ، ولهذا فإنه كان دائماً بمنجاة من الإسفاف أو الفساد الذي تعرفه إدارات الحكومة دائماً .

وكان فرانكلين توافاً إلى الكتابة مختفياً وراء أعماله

توافرت لها القدرة على الكتابة في أي موضوع يعرضان له ، ولكن ربما كان بوشيان هو الذي أثر في فرانكلين بدرجة أكبر وأعمق ، ذلك لأنه هو الذي أوجد فيه الطابع المتدين ، هذا الطابع الذي لم يتركه بالرغم من تطوره في أواخر أيام حياته ، فقد بقي فرانكلين تقياً متطهراً .

ويقص فرانكلين كضاحه الأول في بساطة وتواضع دون أن يبدى أية علام على الحسرة أو الألم لما مر به ، فقد كانت الحياة قاسية وكان أصحاب الأعمال جشعين في عنف وقسوة ، ولكن المبادئ التي يجب أن تنصير في النهاية ، وقد توافرت لفرانكلين حاسة غير طبيعية كانت ترشده إلى كل الضروريات والواجبات الحتمية في كل خطوة جديدة تدفعه إلى الأمام بعيداً عن الفقر والفاقة اللذين عرفهما من فجر حياته .

ويستطيع القارئ أن يتخيل فرانكلين الكهل وهو يستعيد لذاكرته السنوات الأولى من حياته قائلا لنفسه :

« إن كل فرد كان يستطيع أن يفعل ما فعلت لو كان قد اتبع القوانين والنواميس التي فرضها على نفسه » .

وفيما يلي ما كتبه عن نفسه وهو في سن الثالثة والعشرين :

« ولكي أضمن خلقي وسلوكي اللذين هما رأس مالي كتاجر ، عانيت ليس فقط بأن أكون مجداً ومقتصداً ، بل بأن أتجنب كل مظهر يدل على نقيص هذا في صورة ما ، لقد كانت ثيابي بسيطة ولم يرنى أحد قط في مكان من أماكن العبث ، ولم أذهب أبداً لصيد البر والبحر ، صحيح قد تجتذبنى المطالعة أحياناً من عملي ، ولكن كان هذا يحدث نادراً وفي وقتي الخاص ولم يثر إشكالا ما » .

على أنه سرعان ما أبى البقاء يمارس العمل كصبي عند صانع شموع ، ففجر منزل أسرته ووجد عملا في إحدى دور الطباعة بمدينة نيويورك ، كانت هذه هي أخطر وأعظم خطوة خطاها في حياته ، فقد سار به عمله



من التفاق والتضليل ، ولم ينس روحه المرحه وأسلوبه الفكه ، وقد علمته التجربة أنه لينجح في هذا الميدان « الملعب المثقل بالأثريه » يجب أن يستند بعمله إلى نظام عتيف .

كانت كل أميته العمل المتواصل بالرغم من كثرة أصدقائه ، وبالرغم من اتهامه بنواحي الحياة في فيلاديلفيا ، فقد ظل مواطناً للعالم كله لا لأمريكا وحدها .

وهنا ينتقل بنا فرانكلين إلى مرحلة أخرى من حياته ، فإن أعماله قد انتظمت ، وقد بدأ يبنى ثمار جهوده الأول ومثابرته وكفاحه ، وإذا فلجته إلى ميدان آخر يقول هو عنه : « إنه خدمة وطنه وبني جلدته » ، وعندى أنه استهدف في الواقع إشباع رغبته في العلم والصناعة ، وفي المسائل العلمية لاستكمال ما قد يجوز لنا أن نطلق عليه تجاوزاً « الشعور بالنقص » .

وفرانكلين من بين المجموعة القليلة من الناس الذين لم يتلقوا دراسة علمية فنية منتظمة ، ولم يدرب حتى على العمل اليدوي تدريباً تحت إشراف إخصائي فني ، ومع هذا فقد قام بتغليب كبير في الميدان العلمي الصناعي ، يقص علينا كيف صنع موقداً للطهي يوضع وسط الغرفة ، ومساءلة اختراع موقد للطهي بدائي الصنع ليست أمراً مستغرباً وقد تنظر لها اليوم على أنها لا شيء ، ولكن لكي تستطيع أن تقدر مدى اهتمام فرانكلين بإبراز هذا العمل في تأريخه لحياته يجب أن تعرف طبيعة وصورة الحياة في أمريكا في ذلك العصر مع تزامم الرواد الأولين ، على أن هذا لم يكن كل شيء ، فلم يلبث فرانكلين أن صنع مصباحاً لإضاءة الطرق ، وللمصباح فتحات للنهوية ، وبذلك فإن دخان الشموع لا يسبب اقتتام الزجاج وتغطيته بلون أسود .

وهنا يقول فرانكلين : « إنه عندما أضيفت فيلاديلفيا بهذه المصاييح وعم استخدامها حتى في الطرق الجبلانية والتي عند أطراف المدينة كانت فيلاديلفيا أجود إضاءة من لندن مدة سنوات طوال » ، ويقول الذين أرحوا

مستعارة ، وقد مكته هذا من الانتفاع بأسلوبه الصلب العنيف ، ومن التعبير عن آرائه دون أن يشك في اتجاهاته مجتمع فيلاديلفيا الذي يعيش فيه ، وقد استطاع بحكم عمله ككاتب وطابع وناشر أن يصدر ما شاء من الكتيبات غنظياً وراء أى اسم يتخيره ومحظوظاً بسره كؤلف للكتيبات .

وأطرف ما كتب في هذه الكتيبات التي صدرت بأسماء مستعارة والتي قد احتوتها الآن علانية « مجموعة مؤلفاته » هو كتيبه الذي وسع بعنوان « نصيحة إلى كل شاب ليعرف كيف يتخير صديقته » ، وقد جاء هذا الكتيب في صورة رسالة موجهة إلى صديق ، ويقدم فرانكلين في هذا الكتيب أقوى الأسباب للزواج « على أساس أنه الصورة الطبيعية الوحيدة التي تمكن الرجل من الحصول على السعادة ، فالرجل المزب حيوان غير كامل ، ولا يستطيع أن يصل إلى القيمة التي تكون له عندما يكون له شريك في حياته ، ويتابع فرانكلين حديثه الذي نشره باسم مستعار فيقول : « ولكن إذا لم تنفذ هذه النصيحة ، وأصررت على النظر للمسألة بالجنس كصورة من صور التجارة فإنني أكرر لك نصيحتي السابقة وهي أنك يجب أن تفضل في كل غرامياتك النساء الكيرات السن » وعاد فرانكلين بعد هذا يقدم الأسباب التي يستند إليها في هذا التفضيل فيقول :

« لأنهن أكثر معرفة بالعالم ، وعقولهن ممتلئة بالمعرفة ودقة الملاحظة ، ومناقشاتهم أصلح للإنصات والتعقيب عليها ... ثم غير هذا مما لا محل له في هذه الصفحات . ومن شاء مزيداً فليرجع إلى الدراسة الكاملة للكتيب في مجموعة أعمال فرانكلين .

ويستطيع من شاء دراسة حياة الرجل وكتاباتاته في كتاب مبسط بالعربية أن يرجع إلى كتاب الأستاذ عباس محمود العقاد عنه وقد نشرته مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٥ .

وقد خلاص فرانكلين في كل ما كتب باسم مستعار

لحقوق الناس في فيلاديلفيا بمناسبة إصدار قوانين الضرائب .  
ومرة أخرى تصحب فرانكلين السياسي في بعثته  
إلى باريس ممثلاً للولايات الأمريكية عندما قامت الحرب  
بينها وبين بريطانيا ، وتستكمل السرد الذي يقدمه فرانكلين  
عن حياته في باريس بما كتبه عنه أولئك الذين أرووا  
لحياته ، وكيف استطاع فرانكلين أن يعمل بمهارة في  
خضم السياسة المعقدة ، بل في خضم دسائس الحكومات  
في ذلك العصر ، على أن الناس في باريس قد عرفوا  
فرانكلين أكثر ما عرفوه على أنه فيلسوف وعالم وحكيم ،  
والواقع أن فرانكلين قد بقى كذلك حتى مات في الرابعة  
والثمانين من عمره .

والكتاب بعد هذا هذا تمتلئ صفحاته بالجميل التي  
تجرى مجرى الأمثال السائرة ، الزاخرة بالحكمة وروح  
المرح والدعابة الخفيفة ، وقد جاءت كل هذه الأقوال  
والحكم أصلاً في « أقوال الفقير المسكين ريتشارد » ،  
وقد صدرت منها طبعة مختزلة جمعها توماس هيربرت  
رسل شملت أطراف ما في التكوين من سنة ١٧٣٣م إلى  
سنة ١٧٥٨م ، وهو بدوره كتاب يستحق الدراسة .

للرجل : « إن هنا إسرافاً كبيراً في التقدير » ، وعندى  
أن في لندن حتى اليوم مناطق أسوأ إضاءة من قرى  
الريف وأن فرانكلين لم يكن مبالغاً في امتداح أثر  
مصباحه في المدينة .

وقد قام فرانكلين بعدة تجارب عملية على الأصباغ  
الملونة ، وكان هو أول من اكتشف أن « البرق » صورة  
من صور الكهربائية ، وكان هو أول من وضع أسس  
وأصول صنع مانعة الصواعق .

على أن الأهم من هذا كله أن نتابع حديث  
فرانكلين عن مخترعاته هذه وكيف أطربه أن يحصل على  
عضوية الجمعية العلمية الإنجليزية وعلى ميداليته الذهبية  
للبحث الذي كتبه عن « وميض البرق والصواعق » ، وأنه  
لم يهتم قط بأن يسجل شيئاً من مخترعاته ولا أن يحتفظ  
بمخترعه واستخدمه ، ذلك لإيمانه بأنه ليس من حق  
الفرد أن ينتفع من اختراع يفيد الجنس البشري كله .

ويقدم الكتاب جانباً غير قليل من حياته السياسية  
عندما أسهم في خدمة فيلاديلفيا بعضوية جمعيتها  
التشريعية ، ويقص علينا رحلته إلى لندن للدفاع عن

## مشكلات الفنب

نقد عنيف لكتاب للفيلسوف لانجر

بقلم ريتشارد دولرايم  
ترجمة الأستاذ أحمد جري سعيد

« إنه لقي رواجاً عظيماً يندر أن يلقاه كتاب عن الفلسفة » .  
والواقع أن من أسرار نجاحها أنها جمعت إلى  
مؤهلاتها الفكرية الرفيعة الملحوظة فتنة المتمردين ، ولأنها قد  
تخصصت في المنطق ، وطا فيه مؤلف كلاسيكي ،  
لم تضطر إلى أن تغض النظر عن الفلسفة الإيجابية ،

دارت في السنوات الأخيرة رجي لون من الحرب  
الباردة ، كان ميدانها الرئيسي أمريكا ، ومثلت الفلسفة  
الإيجابية دور العدو في هذه الحرب . ومن أشهر  
شخصيات هذه المعركة السيدة لانجر التي كتب ناشر  
كتابها « الفلسفة في ثوب قبيح » على غلافه مرقظاً :

إلى تحقير الفن تبعاً لتحقيرها الفنان ؛ ذلك لأنه — تبعاً لهذه النظرية — لن يكون الفنان خالق العمل الفني ، وإنما يكون مجرد مكتشف له ؛ وقد يكون عند الفنان — كما يكون عند المنقب عن الآثار — نزوع يميل به إلى القيام بهذا الكشف ويصرفه عن ذلك ؛ لكنه في نهاية المطاف لا يستطيع أن يدعي لنفسه الفضل فيها كشف عنه للعالم ، أو يدعي المسئولية عنه أكثر مما يدعيه « سليمان »<sup>(١)</sup> « خاصاً بمجانب » مايسين<sup>(٢)</sup> .

وبذلك يكون الفن نفسه قد سلخ عن الحال الإنسانية ، وظهر من الدوافع والرغبات ، ولربما يبدو أول الأمر مبعجلاً مظهرًا ، إلا أنه سيكون على التأكيد في آخر الأمر مريضاً وشوشماً .

ولا تزال السيدة لانجر تصر على أن مجال الفن هو في الطبيعة البشرية ، لكنه إذا لم يكن — أيضاً — تابعاً من الطبيعة البشرية وبساطتها — فلست أرى قيمة كبيرة لما سلمت به . فإن الفن — بناء على هذا التفسير — يكون نوعاً من الكلاية المقدسة على الحافظ ؛ وهو بهذا الوصف قد يكون ممتعاً أو مثيراً أو دراماتيكياً ، ولكننا في العادة نقدر الفن ، لا من أجل ما يقوله ، بل من أجل حقيقته وما يوضحه .

وفي الحق أننا إذا قطعنا الصلات الواشجة بين الفن والنشاط الإنساني ، فإنا لا نقضي على قيمته فحسب ، بل على معناه أيضاً ، أو بعبارة أخرى : أليس الواقع أن شطراً كبيراً من جمال الأعمال الفنية الدينية العظيمة وما تبعته من شجن راجعاً إلى الحقيقة الواقعة ، وهي أن أولئك الذين تصورهم لو بقوا إلى الحياة مرة أخرى لم يفهموا هذه الصور والرسوم ؟

وقد سلمت السيدة لانجر في كتابها « مشكلات

(١) سليمان : « هزيس سليمان » من الأثريين الألمان عاش

من سنة ١٨٢٢ - ١٨٩٠

(٢) مايسين : مدينة إفريقية قديمة في الشمال الشرقي لليبيا بونيز ، وتنسب إليها الحضارات التي كانت في بلاد الإغريق وآسية الصغرى من سنة ١٥٠٠ - ١١٠٠ ق.م. « الهبة » .

وإن راحت تحاول تأليب الفلسفة الإيمانية على الإيمانيين وتوجهها ضدهم .

وهي تفعل ذلك في كياسة ولولبية ، وقد بدأت هجومها بنقد الفلسفة الإيمانية اللغة ، وفي رأيها أن النقد — وهو أعظم أجزاء الإيمانية إثارة — صحيح كل الصحة إلى حد بعيد ، لكن الخير هو إلى أي مدى يكون هذا النقد صحيحاً ؟ إذ أنه على حين يقدم لنا عرضاً خالياً تماماً من الخطأ عن الرمزية الجدلية — إذا به يغفل وجود رمزية غير جدلية ، أي رمزية تدرك بالبدنية ، هذه الرمزية التي تتميز بثلاث صفات هي :

أولاً : أنها لا تعمل بوساطة رموز مركبة مؤلفة من رموز أبسط كما تعمل اللغة — مثلاً — بوساطة الجمل المؤلفة من كلمات ، لكن كل رمز فيها وحدة فريدة غير قابلة للتحليل .

ثانياً : أن المعنى الذي تتضمنه يخصها هي بصفة طبيعية أو جوهرية لا بصفة تقليدية . ثالثاً : أن مضمونها واضح محدد من حيث إنه ليس عن حياة الإحساسات ، ولكن عن تلك الحياة حياة الإحساسات . وعند السيدة لانجر أن الفن مثل أعلى من الرمزية غير الجدلية ( البدنية ) .

وفي آراء السيدة لانجر فقرات مبهمة غامضة ، والوقوف عندها والتثبت بها ليس إلا حذقة وظاهر بالعلم ، ولا سيما إذا كان من السهل العثور على فقرات واضحة تمكن الإشارة إليها في يسر . ولا أدري : هل الفلسفة الإيمانية ستبني لحملات السيدة لانجر أولاً ؟ وإنما الذي أدرية وأتق به هو أن الفن لا يستطيع الحياة طويلاً في ضوء نظرياتها الدفاعية .

والفكرة في هذا أن أية نظرية تنظر إلى الفن على اعتبار أنه شكل من أشكال الرمزية أو بعبارة أخرى : تنظر إلى الأعمال الفنية الفردية لا على أنها رموز مركبة ، بل على أنها رموز فردية .

إن هذه النظرية تقضي — ولاشك — آخر الأمر

فلسفة الجمال أو أى فرع من فروع الفلسفة على قيد الحياة بعد هذا التعاهل والتفريط في النفس ؛ ذلك لأن كل امرئ - قبل كل شيء - يشعر بأنه يملك في أعماق نفسه الحقيقة ، وكل ما يجهدده هو محاولة إخراجها واضحة للناس ، ولكن أليس الفيلسوف يتميز عن بقية الناس بأنه يضع في كلمات ما يقوله هو وما يعجز الآخرون عن التعبير عنه ؟

الفن « لنقاد أعمالها السابقة بطائفة من وجهات النظر ، ومعظمها من النوع الخاص بالمصطلحات . ويرى بعض النقاد أن هذا هو أهم وأعظم ما في الكتاب ؛ ولكني شخصيا أجد أن صنيعها هذا يثير القلق ؛ إذ أنه يشير إلى ميل المؤلف إلى القول بأن نظريتها « الجمالية » Aesthetice ليست هي ما تقوله نفسه بالفعل ، بل ما تريد أو تنوي أو ترجو أن تقوله . وقد فهمت وجهة نظرها بطبيعة الحال ، ولكني أشك في إمكان أن تبقى

